

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v
Praze
Katedra divadelní vědy

Radokova inscenace a dramatizace Böllova
„Klauna“
v kontextu inscenací Alfréda Radoka v
německy mluvících zemích

Alfréd Radok's Dramatization and Staging of
Heinrich Böll's „The Clown“ in the Context
of Radok's Productions in German Speaking
Countries

(diplomová práce)

Prof. PhDr. Eva Stehlíková
(vedoucí práce)

Eva Slavíčková

rok podání práce: 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

OBSAH

I.	Úvod	5
II.	Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi: <i>Klaun</i> - Schauspielhaus Düsseldorf 1970	
	1. Román Heinricha Bölla <i>Klaunovy názory</i>	11
	2. Divadelní přepis <i>Klaunových názorů</i> manželů Radokových a inscenace <i>Klaun</i> v Schauspielhaus Düsseldorf	16
	3. Ostatní dramatická (divadelní a filmová) zpracování <i>Klaunových názorů</i>	36
III.	Anton Pavlovič Čechov - Alfréd a Marie Radokovi: <i>Švédská zápalka</i> - Theater in der Josefstadt, Víděň 1965	41
IV.	Maxim Gorkij: <i>Poslední</i> - Kammerspiele Mnichov 1965	51
V.	Federico Garcia Lorca: <i>Dům doni Bernardy</i> - - Schiller Theater (Schlosspark Theater), Berlín 1966	63
VI.	Závěr	72
VII.	Přílohy	
	<i>KLAUN</i>	78
	1. Böll, Heinrich: <i>Entfernung von der Prosa</i> (<i>Vzdálení se od prózy</i>)	79
	2. - 9. Recenze k inscenaci <i>Klaun</i>	81

	10. Filmový scénář k inscenaci <i>Klaun</i>	90
	ŠVÉDSKÁ ZÁPALKKA	
102	11. Radok, Alfréd: <i>Bekenntnis</i> (Vyznání)	
103	12. <i>Stručný obsah Švédské zápalky</i>	
	105	
	13. <i>Stručná charakteristika postav hry A. P. Čechova</i>	
	<i>Švédská zápalka</i>	
	105	
	14. Dopis Alfréda Radoka Ladislavu Vychodilovi	
108		
	POSLEDNÍ	
109	15. <i>Popisy scén jednotlivých jednání</i>	
109	16. <i>Popis scény - Poslední Praha</i>	
	111	
	DŮM DONI BERNARDY	
112	17. <i>Charakteristika Španělska - horko</i> <i>(Zvyky-náboženství společenské postavení.</i> <i>Jednání - nikoliv popis)</i>	
	113	
	18. <i>Bernarda - úvod o pracovní metodě při zkouškách</i>	
115		
	19. Dopis Elsy Wagner Alfrédu Radokovi	
118		
	20. Obrazová příloha	
119		
VIII.		
	Böll, Heinrich: <i>Der Clown. Für die Bühne eingerichtet von Marie und Alfred Radok,</i>	
	Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Marienburg,	
	bez data.	161

IX. Prameny a literatura	236
---------------------------------	-----

Abstrakt	244
Abstract (English)	245

I. Úvod

Cílem předkládané diplomové práce je seznámit české čtenáře s inscenacemi významného českého divadelního režiséra Alfréda Radoka (1914–1976)¹ v německy mluvících zemích, jež

¹ Radokova úspěšná a výrazně novátorská činnost byla z rasových a politických důvodů několikrát přerušena. Koncem třicátých let začínal jako asistent E. F. Buriana, byl zakladatelem poválečného Divadla 5. května, v němž byly uváděny provokativní nové verze zavedených divadelních kusů nejen z oblasti činohry, ale i hudebního divadla. Radok představuje typ apolitického umělce s mimořádným citem pro divadelní metaforu a multimediální produkce. V roce 1958 spolu se scénografem Josefem Svobodou (1920–2002) slavil na světové výstavě EXPO58 v Bruselu úspěch s projektem Laterny Magiky. Během komunistického režimu musel Radok několikrát

nastudoval v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století. Toto období Radokovy činnosti nebylo doposud takřka vůbec zpracováno. Zdeněk Hedbávný, autor Radokovy rozsáhlé monografie,² se o těchto inscenacích zmiňuje jen velmi stručně.

Hlavní pozornost této diplomové práce je zaměřena na inscenaci *Klaun*, jejíž premiéra se uskutečnila v Schauspielhaus Düsseldorf v roce 1970. Bylo to již po Radokově posrpnové emigraci, během níž se umělecky uplatnil především na švédských a německých divadelních scénách. Pohostinsky ovšem Radok režíroval v německy mluvících zemích už v době před svým odchodem z vlasti. První Radokovou režií v německé jazykové oblasti byla inscenace známé Čechovovy povídky *Švédská zápalka*, uvedená v dramatinizaci manželů Radokových v roce 1965 ve vídeňském divadle Theater in der Josefstadt. Ještě v témže roce Radok nastudoval v mnichovském divadle Münchner Kammerspiele hru Maxima Gorkého *Poslední* a koncem následujícího roku se uskutečnila premiéra inscenace *Dům doni Bernardy* od Federica Garcii Lorcy v západoberlínském Schiller Theater.

změnit místo svého divadelní působení; kromě Laterny Magiky působil v Národním divadle v Praze a v Městských divadlech pražských. Mezi jeho nejvýznačnější divadelní režie patří *Komik* (1957), *Ženitba* (1963), *Hra o lásce a smrti* (1964). Uplatnil se rovněž jako filmový a televizní režisér a z jeho filmografie je nutno připomenout zejména filmy *Daleká cesta* (1949), *Divotvorný klobouk* (1952) a *Dědeček automobil* (1956) a televizní filmy *V pasti* (1955), *Ďábel z Bostonu* (1957), *Šach mat* (1964) a *Die Berufe des Herrn K.* (Povolání pana K.) (1969). Krátce po sovětské okupaci Československa v srpnu 1968 Alfréd Radok odešel do emigrace, kde až do své smrti pracoval v umělecky omezené míře zejména na švédských divadelních scénách.

² Hedbávný, Zdeněk: *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*, Praha, Národní divadlo – Divadelní ústav, 1994.

Všechny výše jmenované dramatické texty - s výjimkou *Klauna* - Alfréd Radok inscenoval vždy v českém a v německém jazykovém prostředí. Proto se nabízí provést částečné srovnání dvojice těchto inscenací. *Švédská zápalka* měla premiéru v roce 1961 v Komorním divadle Městských divadel pražských; premiéra *Posledních* v pražském Národním divadle na scéně Tylova divadla se uskutečnila v roce 1966 a o rok později, opět v Tylově divadle, se konala premiéra *Domu doni Bernardy*.

V těchto inscenacích, jež Alfréd Radok vytvořil mezi lety 1961 a 1970, ne vždy uplatnil svá „multimediální kouzla“.³ V polovině z nich - a to jak doma tak v cizině - kladl hlavní důraz na hereckou akci. Těmito inscenacemi byly *Dům doni Bernardy* a *Švédská zápalka*. To jasně ukazuje na Radokovu různorodost přístupů při inscenování. Publikum, jež od něj opět očekávalo zapojení principů *Laterny magiky*,⁴ bylo do jisté míry

³ Lukeš, Milan: Radokova inscenace, in: *Literární noviny*, 1966, č. 41, s. 4.

⁴ Systém spojující živou hru herců a filmové projekce herců na několika filmových plátnech. Světlem, pohybem a novými výrazovými prostředky nahrazuje ostatní složky divadelního díla. Scéna jako by přejala kinetické a dramatické kvality textu, jako by sama hrála. Tento systém představuje krajní rozvinutí analýzy, atomizaci herce, jeho rozčlenění do několika dramatických postav, jako je fyzická osoba a její promítaný obraz. I když se *Laterna magika* spíše vyvinula v turistickou zábavu, Alfréd Radok používal tohoto principu často rovněž při inscenování vážných dramát, např. dramatu Maxima Gorkého *Poslední* (Münchener Kammerspiele, NSR, Mnichov, 1965 a Národní divadlo, Tylovo divadlo, Praha, 1966). Josef Svoboda pokračoval v rozšiřování tohoto scénografického systému i později, např. v podívaných ve velkém stylu *Odysea* (1987), *Minotaurus* (1991) nebo *Kouzelná flétna* (1993).

překvapeno, jak „klasicky“ dokáže Radok režírovat.

Současně polovina těchto inscenací, Gorkého *Poslední* a Lorcův *Dům doní Bernardy*, byla nastudováním divadelních her, i když, jak patřilo k Radokovým zvyklostem, pro své inscenace je značně upravil. Böllův *Klaun* a Čechovova *Švédská zápalka* pak byly divadelními adaptacemi původně beletristických textů. V prvním případě šlo o převedení rozsáhlého, složitě konstruovaného románu *Klaunovy názory* do dramatické podoby, a v druhém případě o rozpracování poměrně krátké stejnojmenné Čechovovy povídky. Největší změny byly provedeny především v dialozích postav, které Radok ve spolupráci se svou ženou napsal obdivuhodně zcela v čechovovském stylu. Tuto dramatizaci *Švédské zápalky* pak uvedla i další divadla v zahraničí; po vídeňském uvedení se uskutečnila německá premiéra v sezóně 1965/1966 v dortmundském Schauspielhausu.⁵ Při této příležitosti byl také vydán text dramatizace *Švédské zápalky* v německém jazyce a byl přeložen rovněž do angličtiny a realizován například v Londýně.

V inscenacích, jež jsou předmětem této práce, spolupracoval Alfréd Radok s význačnými československými scénografy té doby: s Josefem Svobodou (1920–2002) – pražská inscenace *Posledních*, pražská i berlínská inscenace *Dům doní Bernardy* a *Klaun*; s Ladislavem Vychodilem

⁵ Städtische Bühnen Dortmund, Schauspielhaus 1965/66, režie: Rolf Schneider.

(1920-2005) - *Švédská zápalka* ve Vídni a s Adolfem Wenigem (1912-1980) - *Švédská zápalka* v Praze. Jedině ke spolupráci na mnichovské inscenaci *Posledních si Radok* vybral scénického výtvarníka ze zahraničí, kterým byl Jürgen Rose.

Kromě částečné rekonstrukce düsseldorfské inscenace *Klaun*, v níž opět Alfréd Radok použil pro něj tak příznačnou kombinaci filmu s živou jevištní akcí herců, se budeme věnovat alespoň stručnému textovému srovnání dramatické adaptace s výchozím románem Heinricha Bölla *Klaunovy názory*. Manželé Radokovi vytvořili svoji dramatizaci speciálně pro düsseldorfskou inscenaci, jež byla zároveň historicky vůbec prvním divadelním zpracováním románu Heinricha Bölla *Klaunovy názory* uvedeném na německy mluvící scéně.

Samostatně se budeme zabývat také recepcí původního Böllova románu, který velmi kriticky útočil na některé vrstvy německé společnosti padesátých a šedesátých let. Proto také v roce svého vydání (1962) vyvolal velkou vlnu bouřlivých reakcí. Zároveň se na základě recenzí k inscenaci *Klaun* dozvíme, jak vnímala tato témata německá společnost v době uvedení inscenace *Klauna* - tj. osm let od prvního vydání románu. Zajímavý je rovněž text samotného Heinricha Bölla *Entfernung von der Prosa*, otištěný v programu k düsseldorfské inscenaci, v němž se autor svěří, jaké pocity v něm

vyvolává sledování dramatisace svého vlastního textu na jevišti.⁶

Zařazena je také informace o dalších dramatických zpracováních Böllova románu, a to jak těch, která byla realizována před dramatisací manželů Radokových pro düsseldorskou inscenaci, tak i těch, která po ní následovala. Okrajově se dotkneme i německého filmu *Klaunovy názory* z roku 1976, jehož režisérem je jiný český emigrant – Vojtěch Jasný.⁷

Práce vychází z dostupných, převážně německy psaných materiálů (režijní knihy, recenze, filmové scénáře atd.), uložených v pozůstalosti Alfréda Radoka v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze. Většina dokumentů je v češtině zveřejněna poprvé.⁸ Kromě recenzí a textů z divadelních programů k jednotlivým inscenacím představují mimořádně cenný zdroj zejména úvahy Alfréda Radoka. Značně rozsáhlá obrazová příloha má dotvořit představu o podobě inscenací, a navíc umožnit srovnání dvojic zahraničních a pražských inscenací po vizuální stránce.

S textem Alfréda a Marie Radokových *Klaun* se čeští čtenáři měli možnost seznámit až v roce 1991 z jeho vydání v nakladatelství DILIA, *Edice*

⁶ Český překlad viz příloha č. VII.1.

⁷Vojtěch Jasný vedle filmových režii příležitostně působil i jako divadelní režisér. Byl to právě on, kdo roku 1976 převzal po zesnulém Alfrédu Radokovi režii aktovek Václava Havla *Audience* a *Vernisáž* ve vídeňském Burgtheatru. Srov. Voráč, Jiří: *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*, Brno, Host, 2004, s. 96.

⁸ Překlady jsou dílem autorky této diplomové práce.

*Minus 21 - edice bez dohledu.*⁹ Toto knižní vydání, připravené Zdeňkem Hedbávným, jak se lze dočíst v ediční poznámce, kombinovalo dvě různé pracovní verze Alfréda Radoka. Navzdory editorovu tvrzení o absenci oficiálně vydaného textu v německém jazyce se nám v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze podařilo objevit publikovaný výtisk scénáře *Der Clown*.¹⁰ Ten obsahuje rovněž detailní scénář k filmu použitému v inscenaci. Vzhledem k závažnosti a také k nedostupnosti tohoto textu v německém jazyce v českých knihovnách – patrně jeho jediný exemplář se nachází pouze v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze – jsme se rozhodli připojit k této diplomové práci fotokopii celého německého textu, jejíž pořízení nám bylo pro tyto účely laskavě umožněno. Rovněž jsme do češtiny přeložili již zmíněný scénář v inscenaci použitých filmových dotáček a zařadili jej mezi přílohy. Repliky citované v tomto filmovém scénáři jsou opatřeny čísly stran, na nichž lze najít jednotlivé repliky jak v českém, tak i v německém oficiálně publikovaném scénáři. V české verzi, vydané v devadesátých letech je sice filmový scénář zakomponován přímo v textu, ale chybí v něm detaily.

⁹ *Edice Minus 21 - edice bez dohledu* vznikla na návrh režiséra Luboše Pistoria po roce 1989. Jejím smyslem bylo vydat ucelený soubor nejvýznamnějších českých zakázaných divadelních textů uplynulého dvacetiletí.

¹⁰ Böll, Heinrich: *Der Clown. Für die Bühne eingerichtet von Marie und Alfred Radok*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Marienburg bez data.

Filmové dotáčky k inscenaci *Klaun* ani k dvojí inscenaci *Posledních* - jak v Mnichově, tak v Praze - se nám bohužel nepodařilo objevit. K dispozici máme alespoň scénáře filmů použitých v těchto inscenacích.

Autorka děkuje Prof. PhDr. Evě Stehlíkové, za to, že, ji během semináře věnovaného Alfrédu Radokovi, který probíhal v letním semestru 2003/2004 na Katedře divadelní vědy FF UK, přivedla na myšlenku zabývat se tímto tématem, a dále za ochotu a pomoc, kterou jí při zpracovávání tématu poskytovala. Dík patří také zaměstnancům Divadelního oddělení Národního muzea v Praze za vstřícný a laskavý přístup při poskytování studijních materiálů.

II. Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi:

Klaun - Schauspielhaus Düsseldorf 1970

II. 1. Román Heinricha Bölla *Klaunovy názory*

Klaunovy názory,¹¹ román německého prozaika, dramatika a esejisty Heinricha Bölla (1917-1985), nositele Nobelovy ceny za literaturu za rok 1972, je koncipován jako rozhovor klauna Hanse Schniera se sebou samým. Románového hrdinu nalézáme ve chvíli životní krize, kdy zcela ztroskotal jeho osobní i profesní život. Odešla od něj milovaná žena a zároveň selhal i jako umělec - klaun. Román psaný ich-formou je rozvržen do dvaceti pěti kapitol. Text složený z vnitřních monologů, proudu myšlenek, vzpomínek a telefonických rozhovorů, plných krutých žalob, nedodrжуje chronologickou posloupnost.

Děj románu *Klaunovy názory* je v zásadě triviální; jeho problematika je však komplikovaná a mnohohrstevnatá. Böll vychází z vlastních zážitků z období druhé světové války a poválečné doby a prostřednictvím tohoto satirického románu a jeho sedmadvacetiletého protagonisty kritizuje takřka všechny: katolíky, protestanty, ateisty, stejně tak i západoněmeckou konzumní společnost, katolicismus a všechny formy industriální moci.

¹¹ Německy *Ansichten eines Clowns*. Slovo *Ansichten* má dva významy:

1) názory, tj. klaun vyjadřuje své názory a myšlenky.
2) názory respektive náhledy na Klauna. Klaun je pozorován z různých stran, je na něj nahlíženo.

Zejména svým výrazným antiklerikálním postojem způsobil román bezprostředně po svém prvním vydání v roce 1963 značný rozruch.¹²

Avšak v doslovu k druhému vydání románu *Klaunovy názory* v roce 1985, sám Heinrich Böll označil tuto svoji knihu za historický dobový dokument Německé spolkové republiky Adenauerovy éry. „Později narození – a tím myslím už ty mladé Němce narozené koncem padesátých a počátkem šedesátých let, kterým je dnes mezi pětadvaceti a sedmadvaceti lety – jen stěží pochopí, jak mohla tato kniha svého času vyvolat takový rozruch. Mohou se na této neškodné knize naučit, jak rychle se v naší době stane román historickým, a naučí se také posuzovat – a to by bylo možná na tomto románu to jediné ‚nepodléhající času‘ – jak si myšlení skupiny troufá mluvit jménem všech skupin obyvatelstva.“¹³

Román se odehrává v roce 1962, tedy ve stejné době, kdy Böll knihu napsal. Hans Schnier, syn bohatého průmyslníka vypráví nejen o své rodině, ale také, a to podrobněji, o porýnském měšťácko-katolickém prostředí a intelektuální společnosti, které poznal během několika posledních let. Zároveň vzpomíná na své soužití s partnerkou Marií, která jej opustila. Román obsahuje dva základní okruhy témat, které se od

¹² Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*, Köln – Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1963.

Do češtiny román přeložil Vladimír Kafka (1931–1970). Böll, Heinrich: *Klaunovy názory*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1966.

¹³ Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns. Roman. Mit Materialien und einem Nachwort des Autors*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1985, s. 411, 415.

samého počátku až do konce románu proplétají: sociálně kritické motivy a milostný příběh, který se odehrává v nejintimnější rovině. S postavou románového hrdiny Hanse Schniera je také spojena kritika průmyslového prostředí. Jeho kritika míří proti velkoburžoazii Spolkové republiky Německo, jejímž reprezentantem je v tomto případě Hansův otec.

Böll navíc pracuje s kontrasty prvků měšťáckého primitivního prostředí, reprezentovaného rodinou Schnierů, a proletářsky naivního prostředí, které zastupuje rodina Wienekenů. Ústy protagonisty s nepřeslechnutelnou bolestí „naříká“ nad minulostí, přítomností, ale i nad budoucností své země. Avšak domnívat se, že Böll, ostře kritizující některé formy církevních institucí a jejich představitelů, napadá křesťanství jako takové, by bylo omylem. Revolta „ateisty“ Hanse Schniera není zaměřena proti křesťanské svátosti manželství, ale proti jejímu výkladu. V Böllově líčení katolického prostředí je zjevný odpor vůči intelektuálnímu. Většina západoněmeckých kritiků knihu v době jejího prvního vydání tímto způsobem nepochopila a odsoudila autorovu „amorálnost“ v otevřeném popisování „sexuálních intimít“ a „rozkladný“ vliv jeho kritiky církve. Z knihy bezděčně učinili skandální případ a zajistili jí tak na dlouhou dobu první místo v žebříčku nejprodávanějších knih.

Hlavní hrdina románu Hans Schnier je outsider, brání se všem druhům autoritativního chování, a tím si snaží zachovat právo na individuální svobodu. Svůj protest a odpor vyjadřuje svým povoláním klauna. Avšak Schnier není jen vzpurným žalobcem, je zároveň - a možná především - i obětí. Není pouhým negativistou, ale v zásadě křehkou, mimořádně citlivou až přecitlivělou bytostí, jež touží po lásce. V jeho postavě spisovatel znázornil člověka ve své slabosti a zoufalosti.

Syn z bohaté rodiny spořádaných porýnských uhelných magnátů byl odjakživa černou ovčí své rodiny, vždy dělal a stále dělá ostudu slavnému a uctívanému jménu Schnier. Nechtěl žít pokryteckým životem svých rodičů, a proto se stal klaunem. Hans má svou kritiku spadeno zejména na lež a přetvářku, kterou našel v lidech, mezi nimiž vyrostl, již odkryl pod povrchem mravního oportunismu a hospodářské prosperity. Rodina Schnierů stojí v centru moci západoněmecké poválečné společnosti, sama reprezentuje ekonomickou sílu - těžký průmysl - a přichází do neustálého kontaktu s reprezentanty a ideology strany CDU - Křesťansko-demokratická unie (Německo) a katolické církve.

Hans Schnier v románu vzpomíná na své dětství, které prožil za vlády fašismu. Po skončení války byl svědkem toho, jak se staří nacisté proměnili v demokraty a nové oportunisty. Ostatně i rodina Schnierů se se svojí válečnou

minulost vypořádává tímto způsobem. Hansova matka, která v posledních měsících války „obětovala“ hitlerovské obraně proti blížícím se „židovským Yankeeům“ svoji tehdy šestnáctiletou dceru Henriettu, Hansova nejoblíbenějšího člena rodiny, představujícího jedinou světlou Hansovu vzpomínkou na dětství, nyní po válce prokazuje stejnou příčinlivost jako předsedkyně absurdní *Společnosti pro smíření rasových protikladů*. Ostatně i Hanse chtěla matka „obětovat“, on se však vzepřel nesmyslnému výcviku v mládežnické domobraně. V charakteristice své matky jde Hans až několikanásobně za hranice satiry, když jí nemůže zapomenout, že poslala Henriettu před sedmnácti lety na smrt.

Stejnou osudovostí jako vztah k sestře Henriettě je poznamenán i Hansův první a jediný milostný vztah. Láska k Marii Derkumové představuje vlastně jedinečný a rozhodujícím zážitek, jenž přinesl naplnění a dal smysl jeho životu. Od té doby, co ho Marie opustila, žije Hans „v celibátu“ a „dal se na chlast“. Marie, která s Hansem krátce před svou maturitou utekla z domova, aby ho věrně více než šest let doprovázela při jeho klaunském putování od jedné štace ke druhé, od něj utekla „v metafyzické hrůze“. Jako věřící katolička žila po celou dobu v napětí mezi láskou k Hansovi a hrůzou z hříchu, jehož se dopouštěla nemanželskou láskou, a to navíc k nekatolíkoví. Ani v době, kdy žila s Hansem „v konkubinátu“, nepřerušila Marie styky s

kroužkem bonnských katolických intelektuálů. Ke kultivovaným a estétským členům této skupiny choval Hans podobný odpor jako vůči pokrytectví své vlastní rodiny. O to více zdrcující je pro něj zjištění, že se jeho milovaná Marie, poté co jej opustila, provdala za jednoho ze členů tohoto kroužku, pravověrného katolíka Züpfnera.

Konfesijní problematika a kritika církve, jíž Heinrich Böll v románě věnuje mnoho místa, není však hlavní, ani nejsilnější stránkou románu. Tu tvoří nesentimentální a nekonvenční postižení lásky Hanse a Marie. Vzpomínky na okamžiky jejich společného života, mučivě žárlivé vidiny opuštěného klauna, to vše je podáno s obdivuhodným citem pro detail.

V románu sledujeme zkrachovalého klauna, který se po posledním uměleckém debaklu uchýlil do svého bonnského bytu. Během představení v Bochumu záměrně upadl a způsobil si tak zranění kolena. Jsme svědky toho, jak během přibližně pouhých čtyř hodin, přechází od vany k ledničce, v níž nesmyslně chladí koňak, od pohovky k telefonu a k oknu a s bolestmi v hlavě, v koleně a u srdce upadá do vzpomínek a stává se zoufalejším a osamělejším. V opuštěném bytě je Hans spojen se světem jen prostřednictvím telefonu. Tyto telefonické rozhovory s přáteli, známými a rodinou vyplňují první epickou vrstvu knihy. Jediná a poslední osoba, která Hanse přijde navštívit a stává se tak jedinou postavou, s níž se Hans v patnácté kapitole románu setkává

tváří v tvář, je jeho otec. Hlavním důvodem Hansových početných telefonátů je potřeba zjistit, kde by mohl nalézt svoji milovanou Marii, a vedle toho potřeba opatřit si alespoň trochu peněz. Ukáže se, že Marie odjela na svatební cestu do Říma a peníze mu není nikdo ochoten poskytnout.

Když všechny možnosti záchrany selžou, nalíčí si Hans tvář, bere do ruky kytaru a usedá na schodech hlavního nádraží v Bonnu, kde s kloboukem u nohou, uprostřed karnevalového reje zpívá za doprovodu kytary *Loretánské litanie*. Tento jeho groteskní počín je krutou a tragickou známkou ztroskotání jeho vzpoury.

II. 2. Divadelní přepis Klaunových názorů manželů Radokových a inscenace Klaun v Schauspielhaus Düsseldorf

„Pracujeme v divadle, a proto víme, že nemůžeme radit. Chceme pouze naznačit, jak jsme přemýšleli.

Otázka nebyla antidivadlo-divadlo román, otázka zněla důvod dramatisace románu Heinricha Bölla Klaunovy názory. Uvědomovali jsme si, že nemůžeme postihnout obsah díla v celé jeho šíři, ve všech jeho širších souvislostech a především v řazení věcných detailů. Jako by věta románu: ‚Nepochopili, že tajemství hrůzy je v detailech,‘ se obracela proti nám: ‚Nepochopili, že tajemství

umění Heinricha Bölla je v těchto detailech, v jejich vzájemných souvislostech'.

Kdyby bylo možné postihnout dramatizaci jedním slovem, řekli bychom, že jde o ,přesvědčování'. To je pravý důvod dramatizace.

Klaun Hans Schnier chce přesvědčit obecnstvo o svých názorech. Ten, kdo přesvědčuje, si nemusí být tak docela jist svou věcí. To je nutné zdůraznit, aby hra byla neustálým procesem."¹⁴

Těmito slovy uvádějí manželé Radokovi svůj divadelní přepis románu Heinricha Bölla *Klaunovy názory*, který pod pozměněným názvem *Klaun* vytvořili přímo pro düsseldorfskou inscenaci. Premiéra této inscenace se uskutečnila 23. ledna 1970 během zahajovacího týdne při příležitosti otevření nové divadelní budovy Schauspielhaus Düsseldorf, a to na její komorní scéně Kleines Haus.

V inscenaci *Klauna* Alfréd Radok opět použil postupů Laterny magiky a vytvořil jistý druh „multimediální show“. Text dramatizace počítal od samého počátku se zapojením projekce, zvuku ze záznamu i hudební složky. Mluvíme-li o dramatickém textu *Klauna*, hovoříme zároveň i o scénáři k inscenaci.

Vzhledem k mnohohrstevnatosti časových a prostorových rovin obsažených v Böllově románu byla v inscenaci řešena „mnohohrstevnatě“ i

¹⁴ Radok, Alfréd; Radoková, Marie: Úvodem k úvodu, in: *Klaun. Režijní scénář vlastní dramatické adaptace románu Heinrich Bölla Klaunovy názory*, Praha, Dilia, 1991, nestránkováno.

scéna, podřízená monologickému charakteru hry. Neustále docházelo k přerušování reálných výstupů, když bylo třeba sdělit, co se odehrávalo v klaunových představách. Na scéně probíhaly imaginární dialogy s partnery z minulosti, kteří vstupovali do manéže, nebo vystupovali na malých postranních jevištích, v kabinetech a ve výklencích. Dále byly do inscenace zapojeny projekce filmu a fotografií, a rovněž zvuk ze záznamu, včetně mluveného slova, v místech ve scénáři označených jako Klaunův, popř. Mariin hlas.

Podle Radokových,¹⁵ tak jako autor románu nepopírá román, nepopírá dramatizace divadelní prostředky. Hlavní slovo zde však nemá vypravěč, ale jednající herec. Jeho nesnadným úkolem je vypořádat se s různými časovými a prostorovými rovinami románu, které jsou na scéně „zhmotněny“. V prostorách nazvaných Chodba, Kabinet, Salón, Koupelna či Ložnice se nachází herec či herci, kteří vztahují své jednání vždy ke Klaunovi v Aréně, ostatní postavy se tak stávají Klaunovou představou. A naopak: tyto „zhmotněné“ představy a vzpomínky ovlivňují Klaunovo jednání, protože se pro něj staly v určitém okamžiku skutečností.

Prostředky, kterými je příběh vyprávěn, jsou z pohledu reálného života nelogické. V rovině emocionální však mohou působit přirozeně. Diváci, kteří shlédli *Klauna*, tak nebyli patrně jednotní v názoru, zda byli svědky příběhu předvedeného

¹⁵ Tamtéž.

hlavním hrdinou, nebo zda viděli příběh jeho očima.

Scénický prostor rozvrhli Radokovi, respektive scénograf Josef Svoboda,¹⁶ takto: Za hlavní hrací prostor zvolili Arénu, kterou představuje bílá kružnice, vyznačená na čtvercovém půdorysu jeviště, s případným světelným zdůrazněním. V prvním dílu inscenace na ni navazují prostory nazvané Kabinet, Salón, Chodba. Ve druhém dílu zůstává pouze Salón. Zbylé dva prostory se mění v Ložnici a Koupelnu. Nahoře nad nimi je prostor pro Hudbu.¹⁷

Ze scénických poznámek i z filmového scénáře můžeme vysledovat, jak a kde byly jednotlivé hrací prostory umístěny. Arénu obklopovalo ze tří

¹⁶ **Josef Svoboda** (1920–2002), scénograf, architekt a pedagog. Jako výtvarník s divadlem spolupracoval Svoboda už od roku 1943 (Divadlo ve Smetanově muzeu), dále působil v Divadle 5. května (1945–48). Od roku 1948 byl po dlouhá léta scénografem Národního divadla v Praze, kde se zasadil o modernizaci jevištní mašinérie. Zároveň byl nepřetržitě od roku 1973 uměleckým šéfem Laterny magiky. Spolupracoval s domácími operními a činoherními režiséry, zj. Alfrédem Radokem, Václavem Kašlíkem, Otomarem Krejčou. Hojně pracoval i pro zahraniční scény.

K vývoji scénografie přispěl řadou technických vynálezů a objevů. Ve svých scénografiích využíval např. laser, holografii, hi-fi audiovideotechniku, přičemž však vycházel především z herce-člověka, jehož měřítku přizpůsoboval a podřizoval veškerou techniku jeviště. Společně s Alfrédem Radokem se podílel na zrodu Laterny magiky, představené v rámci československé expozice na světové výstavě Expo 58 v Bruselu. Uspořádal řadu výstav vlastních prací po celém světě. Od roku 1969 byl profesor na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, ateliér užitě architektury (interiér, výstavnictví, scénografie). Jeho práce byla oceněna řadou zahraničních vyznamenání a čestných doktorátů, např. Velká cena za Laternu magiku na EXPO v Bruselu 1958, Velká cena nejlepšího zahraničního scénografa na III. bienále divadla v Sao Paulu (1961); v roce 1977 se stal rytířem Řádu umění a literatury, udělovaného francouzským ministrem kultury. Srov. Ptáčková, Věra: *Česká scénografie XX. století*, Praha, Odeon, 1982, s. 205 a s. 318.

¹⁷ Srov. Radok, Alfréd; Radoková, Marie (pozn. 14).

stran hlediště. Na toto hlavní jeviště, v němž Hans Schnier předvádí svou klauniádu a současně vypráví příběhy ze svého života, navazovaly tři miniaturní „krabicové scény“ připomínající scény loutkového divadla. Ty byly zasazeny v rámech a opatřeny vlastními oponkami [obr. 1, 2]. Tyto „krabicové scény“, zaplnil Radok obrazy vzpomínek nebo hrozivými předtuchami, jak je Schnier vidí. Hraje se v nich současně nebo postupně a stávají se součástí jedné velké scény. Za oponkami jsou buď konkrétně a věcně pojaté prostory nebo plochy Projekčního plátna. Ta jsou dvě a slouží k projekci filmů nebo diapozitivů. Dalo by se říci, že právě tento divadelní prvek – oponka – zde odkrývá skutečnost života.¹⁸

Manželé Radokovi rozdělili hru a zároveň i inscenaci do dvou částí. V její první části se z pohledu diváků v pravé krabicové scéně nacházela Chodba, a v levé Kabinet. Chodba je tmavý prostor, v němž je umístěn pouze věšák na kabáty, a dá se jí procházet z obytných místností k venkovním dveřím. V poněkud těsném Kabinetu vybaveném zrcadly, paravánem a doplněném košíčky se šicími potřebami, švadlena zkouší Marii-Nevěstě svatební šaty.¹⁹

Podle popisu Radokových se na jevišti nacházel ještě jeden hrací prostor, nazvaný Salón. Jeho lokalizace však není zřejmá, s největší pravděpodobností byl umístěn před Kabinetem a Chodbou, či do jednoho nebo dokonce

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Tamtéž.

do obou hracích prostorů částečně zasahoval. Dominantou Salónu je velký oválný stůl, na němž je během hry prostíráno k svatební hostině. Slavnostní atmosféru místnosti mají naznačit či podtrhnout osvětlovací tělesa. Ve druhém dílu inscenace zůstává prostor Salónu téměř beze změny, pouze uspořádání věcí na stole svědčí o tom, že už je po svatební hostině.²⁰

Nad prostory nazvanými Chodba, Kabinet a Salón byl v zákrytu s dolními miniaturními scénami umístěn nevelký balkón, na němž vystupovala živá kapela sestavená z klaunů. Toto umístění kapely evokuje cirkus.²¹ Ostatně, jak se dočítáme, vytvořil Josef Svoboda pro celou inscenaci na scéně přívětivý cirkusový svět se stovkami růžově zářících žárovek, které romantizovaly střízlivý prostor a s lampióny ohlašujícími Karneval na Rýnu. Jsou kontrastem k tragické frašce.²² Tento „[...] cirkus je komickým dojemným světem předstírajícím svět, v němž sama hrůza pozbývá děsivosti. A uvnitř tento nebohý Hans Schnier, jemuž – jak bláznům od nepaměti – je zle ubližováno. Opuštěný klaun, který, odpovídaje své roli, běduje, reptá, kritizuje, fňuká, trpí, a to vše proto, že nemůže zapomenout

²⁰ Tamtéž.

²¹ Způsob umístění živé kapely připomíná Radokovu inscenaci Gorkého *Posledních*, jak pražskou, tak mnichovskou, kde byla v zadní části jeviště opět na balkónku umístěna tentokrát vojenská kapela.

²² Srov. Kill, Reinhard: *Peinlich private Seelenpein. Heinrich Bölls dramatisierte „Ansichten eines Clowns“ auf Düsseldorfs Studiobühne*, in: *Rheinische Post*, 26. 1. 1970. – Anonym: *Ite, missa est, singt der Clown – Dramatisierung der Böll-Romane im Kleinen Haus*, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, Nr. 21, 26. 1. 1970.

ty krásné hodiny s Marií. Propadlý komik s bolavou duší."²³

Prostor s „hudebními klauny“ nad miniaturními jevišti, nazvali Radokovi Hudba a pojali jej jako součást Arény [obr. 2]. K pojednání tohoto prostoru bylo využito prvků ze střelnic, zábavných podniků, kaváren a cirkusů. Vystupují zde tři klauni, jeden z nich, skutečný hudebník, hraje na bicí nástroje. Druhý, Klaun-harmonikář má funkci hudebního klauna a doprovází hudební čísla pantomimou „hra na bandoneon“. Třetí klaun, stojící nad oběma hráči, je artista a žonglér.²⁴

V druhém díle hry, respektive inscenace, byla celková plocha jeviště rozvržena stejně jako v díle prvním, jen názvy místností umístěných v postranních jevištích se lišily. Napravo byla tentokrát Koupelna a vlevo Ložnice. Ložnici, pravděpodobně v dobrém hotelu, charakterizuje široká manželská postel s nebesy. Vedle postele stojí noční stolky a před ní pohovka. Funkci mají dveře, které se dají zamykat. Koupelna je kachlíkovaná, zcela vybavena i s tekoucí vodou. Dveře mají znovu funkci. V koupelně je sloup nebo otáčecí stěna, umožňující náhlé objevení ženicha.²⁵

Pouze na dvou snímcích k inscenaci je zachycen herec na vedlejších scénkách, shodou okolností v obou případech ve stejném výstupu

²³ Kill, Reinhard (pozn. 22).

²⁴ Srov. Radok, Alfréd; Radoková, Marie (pozn. 14).

²⁵ Tamtéž.

inscenace. V pozadí v Salónu tančí pár, zatímco Hans v Aréně vypráví o dni, kdy přišla zpráva o smrti sestry Henrietty [obr. 4, 5].

Jak jsme již několikrát zmínili, k dotvoření monologu trpícího Böllova hrdiny Hanse Schniera, vytvořil Alfréd Radok „multimediální show“. V inscenaci *Klauna* byl živý herecký projev kombinován s filmem, projekcemi fotografií, pantomimou a hudbou. Použití všech těchto složek manželé Radokovi ve svém úvodu k dramatizaci opodstatňují tím, že se snažili převést komplexnost a mnohostrannost románu do odpovídajících divadelních výrazových prostředků. V žádném případě však nemělo jít jen o popisnost nebo o ilustraci. Tyto prostředky měly jednat, vměšovat se do událostí „zesilovat, ovlivňovat, komentovat, kritizovat, kontrastovat.“ Měly být v dokonalé souhře, aby nabývaly na významu. Důležitý byl jejich měnící se vztah k herci a ke scénickému prostoru i jejich vztah k románu.²⁶

Změna jednotlivých časových rovin probíhala zdánlivě bez přechodů. Mezi těmito rovinami jsou však věcné souvislosti, které se projevují jakoby „filmově“. Psychologický proces probíhající ve vědomí, v románu uskutečněný literárními prostředky, se na jevišti zhmotňuje prostředky odpovídajícími divadlu. Všechny použité prostředky mají jeden cíl: měly by diváky dovést k tomu, aby přistoupili na Klaunův příběh.²⁷

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Tamtéž.

Cílem Radokova principu bylo tedy cílevědomým uspořádáním a používáním všech rozličných složek rozšířit zejména vrstevnatost obsahů, jež tento časoprostorově složitý román obsahuje.

V pozůstalosti Alfréda Radoka jsou k dispozici tři pracovní verze dramatizace *Klauna*. První exemplář nadepsaný *Původní úprava (česká)* o celkovém počtu osmdesáti tří stran v sobě již zahrnuje zařazení projekcí a hudby. Tato verze, navzdory nápisu, je částečně psána v německém jazyce. Kromě toho obsahuje vlepené výstřižky celých pasáží z románu v německé verzi – u nich se vždy nacházejí čísla stran, na nichž jsou v románu umístěny. Repliky jsou jak v češtině, tak v němčině [obr. 9].

Další verze, označená jako *Režijní kniha*, je již výhradně v němčině a má charakter psaného scénáře. Obsahuje Radokem vpisované režijní poznámky v češtině, zaměřené zejména na jednání herců. A konečně poslední pracovní verzi *Klauna* představuje sedmdesát dvě strany textu dramatizace, volně vložených v deskách s nadpisem *Clown*. Opět obsahuje ručně psané poznámky o hudbě a projekci. Tato verze, na rozdíl od předcházející, neobsahuje příliš mnoho pokynů pro herce a jejich jednání na jevišti, zato je vzhledem k předchozí zmíněné verzi propracovanější, co se týče zapojení hudby, zvuků, projekcí filmů i fotografií, funkcí oponek na postranních scénách atd. [obr. 10].

Obě tyto verze lze nazvat režijními knihami. Liší se však v samotném textu dramatizace, i v technických poznámkách. Na osmnácti samostatných stranách strojopisu je k nim připojen filmový scénář k inscenaci, ten je však neúplný.

Právě kombinací těchto verzí a filmového scénáře bezpochyby vytvořil Zdeněk Hedbávný text českého vydání *Klauna*. V ediční poznámce psané Lubošem Pistoriem se dočítáme, že v Radokově archívu, který byl v té době uložen v Nizozemském divadelním ústavu v Amsterdamu, existují dvě, v detailech poněkud odlišné verze. První, patrně starší, je kromě většiny Böllových textů, které jsou do scénáře přeneseny v německém originálu, psána česky. Druhá verze je redigovaným překladem předešlého scénáře a je vytištěna v němčině. Je hutnější, stručnější a dokončenější. Radok do ní přesto ještě připisoval další české poznámky, většinou technického charakteru. Obě verze jsou tedy pracovní. Jak podotýká Luboš Pistorius, verze určená pro tisk, tedy pro čtenáře, patrně ani neexistuje, nebo alespoň nebyla nalezena, stejně jako detailní scénář v inscenaci použitého filmu.

České vydání *Klauna*, které po jazykové stránce vychází z první, české verze, respektuje většinu úprav a škrtů verze druhé. Pro převedení originálních replik z Böllova románu do češtiny Zdeněk Hedbávný použil zmíněný překlad Vladimíra

Kafky z roku 1966, který Radok patrně při práci rovněž používal.²⁸

V pozůstalosti Alfréda Radoka, která byla mezitím převezena z Amsterdamu do Divadelního oddělení Národního muzea v Praze, se však nachází publikovaný text v německém jazyce, jenž nebyl v době českého vydání editorům znám. Tato verze je s největší pravděpodobností definitivním zněním, tedy verzí, kterou Alfréd Radok na scéně düsseldorfského Schauspielhausu v roce 1970 realizoval. Z tohoto důvodu vycházíme při rekonstrukci této inscenace zejména z publikovaného textu v německém jazyce. V něm jsou zakomponovány oba druhy scénických poznámek, tzn. jak ty běžné, vztahující se k herecké akci, tak i ty, jež se týkají zapojení ostatních složek inscenace.

V závěru tohoto scénáře se nachází na čtrnácti stranách detailní filmový scénář. Text je uspořádán do tří sloupců. Levý sloupec popisuje, co je promítáno na levou oponku, která v době projekce zakrývá levou část postranní kabinové scény. Pravý sloupec obsahuje jednotlivé projekce na pravém plátně, jímž je zakryta pravá boční scéna. Citace částí replik a akce herců na jevišti, tedy to, co se v době projekcí filmů a diapozitivů, či bezprostředně po nich nebo před nimi odehrává na scéně, jsou pak ve sloupci prostředním.

²⁸ Srov. Pistorius, Luboš: Ediční poznámka, in: Radok, Alfréd; Radoková, Marie: *Klaun. Režijní scénář vlastní dramatické adaptace románu Heinrich Bölla Klaunovy názory*, Dilia, Praha, 1991, nestránkováno.

Ve své dramatizaci Alfréd a Marie Radokovi přirozeně značně zredukovali zejména počet postav. I když v případě románu *Klaunovy názory* lze jen těžko mluvit o jednajících postavách, neboť většina z nich je v románu přítomna pouze v Hansových vzpomínkách. Jedinou postavou, s níž románový Hans Schnier vstupuje – jak bylo již uvedeno – do dialogu, je jeho otec. Také v adaptaci Radokových tvoří tento Hansův dialog s otcem na začátku druhého dílu nejdelší a nejvýraznější výstup v klasickém divadelním slova smyslu.

Sled jednotlivých událostí a vzpomínek vyprávěných Klaunem Hansem Schnierem v románové předloze Radokovi zcela pozměnili. Některé jeho repliky se objevují již v samotném textu dramatizace pod označením „Hlas Klauna“. Ty byly v inscenaci realizovány ve formě hlasu ze zvukového záznamu. Je překvapivé, že tímto způsobem nezaznívají nejdelší Hansovy monology, ale spíše kratší či velmi krátké, jednořádkové repliky, jež se často v textu opakují. „Hlas Klauna“ má tedy více než funkci vypravěče představovat ozvěnu, vnitřní hlas. (Např. „A to je možná taky jedna z příčin našeho rozchodu.“, „Připadá mi, že živí jsou mrtví a mrtví že žijí...“) Kromě „Hlasu Klauna“ v inscenaci zazní reprodukováně i „Hlas Marie“.

Všudypřítomné je téma svatby. Od samého počátku se objevují nejrozličnější narážky na svatbu, ať už jde o symboly či samotné přípravy

na svatbu. Svatební téma obsahuje jak počáteční pantomima, tak do nekonečna se opakující filmová smyčka zobrazující postavy ženicha a nevěsty, jimž nevidíme do obličeje. Komorná přebírající telegram, květiny, balíčky - to vše při příležitosti svatby. V Kabinetu se šijí šaty pro nevěstu. V druhém díle je patrné, že v Salónu skončila svatební hostina. Dvě židle jsou volné, ty, na nichž seděli ženich s nevěstou.

Všechny románové postavy, na něž Hans v románu pouze vzpomíná, nebo s nimiž telefonuje, jsou zde zhmotněny na scéně, ať již na miniaturních scénách, či v hlavním hracím prostoru, v Aréně. Například Marie vstupuje několikrát za Hansem do Arény, kde jej mateřsky utěšuje, když vzpomíná na sestru Henriettu [německá publikovaná dramatizace s. 21]. V jiném okamžiku, kdy členové katolického kroužku Kinkel, Sommerwild, Kostert a Fredebeul přicházejí z hlediště a obklopují Arénu, se Marie cítí být přistižena s Hansem, navíc je oblečena jen v kombiné - a proto spěšně odchází zpět do Kabinetu [německá publikovaná dramatizace s. 25]. Hans, který zůstal v Aréně sám, vzpomíná na poslední večer s Marií, na jejich hádku v hannoverském hotelu a na následující ráno, kdy už tam Marie nebyla - zanechala jen vzkaz: „Musím jít cestou, kterou musím jít.“ [román: 8. kapitola].

Radokovi ve své adaptaci důrazně pojali zejména postavu Hansovy předčasně zesnulé sestry Henrietty. Henrietta, na niž v románu Hans často

vzpomíná, v dramatizaci „ožívá“, vypráví o sobě, o členech rodiny a jejich přátelích, ale i o tom, jaké to bylo na frontě. Dialog však Hans s Henriettou vede jen jednou [německá publikovaná dramatizace s. 18]. Na jiných místech, kdy jsou oba sourozenci současně v Aréně a hovoří o tomtéž, což přirozeně budí dojem rozhovoru, však mluví paralelně.

K důležitým činnostem románového hrdiny Hanse Schniera patří kromě vzpomínání také telefonování. Telefonické rozhovory Hanse s členy „Mariina katolického kroužku“ Kostertem, Kinkelem a Sommerwildem, které se v knize vyskytují v různých kapitolách, sdružili Radokovi na několika místech do jednoho výstupu. Původní telefonáty z románové předlohy navíc nabyly formy živého dialogu přímo na hlavním jevišti. Jeden z těchto Hansových rozhovorů se členy katolického kroužku má pak podobu soudního přelíčení [německá publikovaná dramatizace s. 52].

Rovněž telefonický hovor Hanse s agentem Zohnererem z jedenácté kapitoly románu, zde na samém počátku druhého dílu, je veden formou živého dialogu. Kromě několika pantomimických vložek – předvedených Hansem, případně jeho „klaunskými kolegy“ – v nichž hrají významnou roli telefonní přístroje, se v dramatizaci, respektive na scéně odehrávají pouze dva „skutečné“ telefonické rozhovory. Poprvé Hans telefonuje paní Fredebeulové [německá publikovaná dramatizace s. 26; román: kapitola 9]. Během

tohoto telefonátu paní Fredebeulová, jež se nachází v Kabinetu, paradoxně skryje Marii za paraván, přitom ale pokračuje ve špendlení Mariina svatebního závoje. Druhý uskutečněný telefonický hovor představuje k závěru dramatizace telefonát Hanse s matkou [německá publikovaná dramatizace s. 59; román: 5. kapitola].

Z celkového hlediska je dramatizace oproti původnímu románu umírněnější. Není zde věnováno tolik prostoru politickým a náboženským polemikám, výpadům proti církevním hodnostářům a katolickým intelektuálům. Radokovi se zaměřili zejména na vztah Hanse a Marie. Ostatně sám Böll se vyjádřil, že šlo vlastně jen o milostný příběh, a proto nechápal, proč jeho román vzbudil v době svého vydání takový rozruch.

Alfréd Radok jako by pracoval v této inscenaci formou „filmových střihů“ i ve hře živých herců, což mu do jisté míry usnadňovalo rozvržení jeviště do několika hracích prostorů a zároveň i zapojení projekcí filmů a fotografií. Podařilo se mu tak lépe zdůraznit Hansův proud myšlenek, vzpomínek a trýznivých představ. Na scéně se často ve chvíli, kdy Hans začne hovořit o nějaké osobě či osobách, o události či o místě, zmiňované osoby objeví. Hans například vzpomíná na den, kdy se poprvé setkal s členy katolického kroužku, a vzápětí jejich představitelé vpochoďují do Arény. Na jiném místě Hans v Aréně vypráví o prvním milostném setkání s Marií,

zatímco herečka představující Marii vstupuje do boční scény znázorňující koupelnu hotelového pokoje. Je však tentokrát po „svatební noci“ s Züpfnerem a jako tenkrát po první noci s Hansem – jak se dozvídáme z vyprávění – odchází do koupelny. Hans v Aréně a Marie v Koupelně vzpomínají paralelně na tuto důležitou událost svého života. Jejich repliky se doplňují, navazují na sebe, a tvoří tak formu nepřímého dialogu. Posléze se v Koupelně nečekaně zjeví Züpfner, Marie se chová podobně jako tenkrát, když za ní do koupelny přišel Hans: používá tatáž slova, celé věty, dokonce opět pláče.

Radokovi se zaměřili na detaily, kterých je Böllův román plný, v jejich přepisu se vyskytuje velké množství textových repeticí, čímž dochází k zesilování, většinou malicherností. Zde jsou důraznější než Böll. Například matčino neustále se opakující napomínání: „Neloupej to jablko tak tlustě!“ Nebo otec, který si dokázal proti ženině vůli vydobýt každý den čistý kapesník, ale nedokázal manželce odporovat, když poslala jejich dceru, Hansovu sestru Henriettu k flaku.

Velmi často jsou stavěny do kontrastu zábava a vážné věci, což vyplývá již ze samotné režijní koncepce, umístěním Klaunova ne příliš šťastného příběhu do cirkusové manéže. Takto vyhrocená scéna se vyskytuje například ke konci druhého dílu, kde, zatímco Hans vypráví o dni, kdy se dozvěděl, že jeho sestra Henrietta zahynula na frontě, a na projekční plátna jsou promítány

diapozitivy Henriettiných ohořelých osobních věcí, jež Hans zapálil na zahradě rodiny Schnierů, se v pozadí scény baví společnost a vše podkresluje známá melodie z Lehárový Veselé vdovy [německá publikovaná dramatizace s. 56 -58].

Jinde se sourozenci Hans a Henrietta ve vzpomínce rozpustile vysmívají rodinnému příteli, básníku Schnitzlerovi, avšak následuje zmínka, že právě on nutil matku, aby poslala své děti do nacistických organizací. Henrietta je zasažena touto informací, o níž neměla ponětí, a znehybní. V tom okamžiku na Hansův pokyn veselí střídá nesnesitelná změť hlučných zvuků, hlasů a hudby, promítání snímků bombardovacích letadel, což zejména přítomnou matku přivádí k šílenství a k zoufalému volání po tichu [německá publikovaná dramatizace s. 18-19].

K inscenaci vznikl speciální filmový pás s dotáčkami, který je v současné době bohužel nezvěstný. Ani na dostupných fotografiích pořízených během představení není zachycen okamžik promítání filmových záběrů ani statických fotografií, pouze projekce titulků [obr. 2, 3]. Ostatně ani jméno či jména autora nebo autorů filmových dotáček a fotografií nebyla nikde zmíněna. O užití filmové projekce lze tedy usuzovat pouze na základě režijní knihy, filmového scénáře a recenzí.

Jistě nemůže být pochyb o tom, že v inscenaci *Klauna* použil Radok film jako prostředek divadelní, tzn. film měl dramatickou

roli, která nenarušovala ani neoslabovala specifika divadla. Alfréd Radok se v použití projekcí opíral o citovou paměť hrdinů. Díky projekcím měli diváci příležitost spojit dva způsoby vnímání, filmový a divadelní. Zařazení projekce jim umožňovalo vnímat hereckou akci z neobvyklé dimenze, a tím se měl jejich prožitek prohlubovat a stupňovat. Na rozdíl od dramatického textu a akce herců nedával filmový pás sám o sobě smysl. Toho nabýval až v souvislosti s divadelním představením.

Ke střídání herecké a filmové akce nedocházelo v pravidelných intervalech. V obou dílech inscenace byla projekce použita zhruba ve stejném množství, avšak poměrně značné úseky se zcela obešly bez použití projekcí.

Jak vyplývá ze scénáře, ve filmu se objevovaly následující motivy a postavy: schodiště kostela s fotografem, nevěstou a ženichem; výkladní skříň s figurinou ženicha a nevěsty; polibek známých hvězd; letadlo; krajina z letadla; bombardované město; hotelový pokoj; tmavý horizont; klaun Hans Schnier; prázdná ulice; úzká, bílá místnost s chlebem na stole; dveře; detail kliky; Züpfner; Züpfner a Marie ve svatebním. Pro diaprotekce byly zhotoveny snímky, na nichž bylo zachyceno schodiště kostela, výkladní skříň s figurinami ženicha a nevěsty, krajina z letadla, letadlo vypouštějící bomby, reprodukce Chagallova obrazu *Nevěsta*, klika dveří, úzká bílá místnost, Marie-nevěsta ve

svatebních šatech, zahrada, hasič držící hadici, z níž stříká voda na hromádku různých věcí, nádoba, z níž byl vylit benzín, detaily ohořelých věcí, ženy a muži připravující se na karneval, křepčící karnevalové masky.

Filmové projekce se často prolínaly do diaprojekcí, například v okamžiku, kdy je na pravé promítací plátno promítán dokumentární film bombardovaných měst a záběry z letadla, a posléze se tento film prolne do diaprojekce – zvětšeniny z filmu – letadla, jež vypustilo bombu.

V jiném případě projekce připomíná událost, o níž se právě na scéně hovoří, k níž se soustřeďují myšlenky jednajících postav, a tedy i diváků. Je tomu tak např. ve scéně, v níž Hans líčí den, kdy přišla zpráva o smrti jeho sestry Henrietty. Zatímco Hans stojí v Aréně a vypráví o tom, jak zapálil na zahradě sestřiny věci, jsou na levé projekční plátno promítány diapozitivy „ve stylu dokumentárních snímků: zahrada; hasič držící hadici, z níž stříká voda na hromádku různých věcí; bílá křehká židle; dívčí šaty; balíček dopisů; několik krabic; otevřená zásuvka, z níž se vysypaly drobnosti; panenka „pro štěstí“; vycpaný pejsek; fotografie v rámečku; zpola již ohořelý „noční stolek“; polštář; příkrývka; boty; rukávník; prádlo. (Vše bylo polito benzinem a nyní hoří. Nádoba, z níž byl vylit benzín, leží opodál.)“²⁹ Poté následuje detailní záběr zahrady, tentokrát již bez hasiče.

²⁹ Viz příloha č. VII.10., s. 101.

V dalším záběru, který se opakuje ještě pětkrát, jsou vidět pouze ohořelé věci.

Jindy Klaun nalézá v promítacích plátech partnera, když je například, přecházeje od plátna k plátnu, pronásledován pohledem Marie-nevěsty, jejíž naddimenzovaná podoba je promítána na obě plátna.

K rytmizaci inscenace přispívala rovněž hudební složka, již zkomponoval Jacques Lescaut. Kombinovala hudební nahrávky s živým nástrojem – bubnem a flašinetem. Bylo zde použito nejrozličnějších hudebních motivů: od svatebního pochodu Felixe Mendelssohna Bartholdyho, přes árii z Veselé vdovy Franze Lehara po melodii grotesky hrané na foukací harmoniku. Určité melodie tvořily zároveň „leitmotiv“ postav. Například kdykoliv se na scéně objeví Hansova sestra Henrietta, anebo se o ní jen hovoří, ozývá se zvuk flašinetu a ve většině případů je současně s ní na scéně přítomen i harmonikář v masce klauna. Ústřední melodií Hanse Schniera tvoří rytmický motiv grotesky.

Vedle mluveného slova (živého i toho ze záznamu), projekcí fotografií a filmových záběrů mnohé vyjadřovala pantomimická akce, až na výjimky doprovázena projekcí titulků ve stylu němé filmové grotesky.

Hned na samém začátku se za doprovodu žertovné hudby, parafráze Mendelssohnova svatebního pochodu, odehrává desetiminutová pantomima nazvaná „Hans Schnier se žení“. Klaun

Hans Schnier se vpotácí se třemi kumpány do manéže. Na projekčních plátnech umístěných na postranních scénách se během jejich pantomimy v Aréně objevují titulky na způsob němého filmu („Hans Schnier - Klaun se žení“, „Klaun sní o svém budoucím štěstí“, „Oh“, „Již je čas“, „Musím připravit nevěstě překvapení!“, „Tento aparát nefunguje. Přineste mi jiný!“, „Zadržte!“, „Jak jsem mohl zapomenout!“ atd.), které ilustrují Hansův nářek a výbuchy vzteku. Jak výstižně postihl jeden z recenzentů: „Jeho život, jeho činnost jsou předvedeny beze slov a přijatelně. Velkolepá expozice.“³⁰

V průběhu inscenace jsou však titulky promítány i během dialogů odehrávajících se v Aréně, jako například ve scéně, kdy přijde Hanse navštívit jeho otec [německá publikovaná verze s. 38] - („Klaun od rána nic nejedl.“ - levá oponka/promítací plátno; „Ale myslí jen na Marii.“ - pravá oponka/promítací plátno).

V publikované německé verzi, na rozdíl od českého vydání, začíná druhý díl opět pantomimou: „Hudební fanfáry, Groteska začíná. Schnier a jeho pomocníci vpochoďují do ARÉNY, tančí opět svá čísla - jako na začátku prvního dílu. Projekce titulků ukazují, že opět jde o tatáž čísla. Vlevo na plátně je vidět: Hans Schnier. Vpravo: ‚Nezdařená svatba‘. Hudba přechází do pomalého valčíku, titulek na pravé straně: ‚Konečně sám‘.

³⁰ Anonym (pozn. 22), *Düsseldorfer Nachrichten*, Nr. 21, 26. 1. 1970.

Klaun si během Grotesky všimne imaginární nevěsty. Chce se vedle ní posadit. Klaunové přinášejí židle. V tomto okamžiku odkládá profesionalitu a stává se Hansem Schnierem.

*Hudba přechází do ostinátního motivu, projekce se mění ve film, vidí opět nevěstu a ženicha. Hudba končí. Také film končí při vstupu Zohnerera.*³¹

V jednom okamžiku inscenace se odehrává pantomima a zároveň divadlo na divadle [německá publikovaná dramatizace s. 28]. Sluhové-klauni přinášejí křesla pro Kinkela, Sommerwilda, Kosterta a Fredebeula, kteří usedají zády k divákům a stávají se tak jeho součástí. Dívají se na pantomimické číslo, které předvádí Klaun Hans Schnier. Jde o pantomimu, v níž hraje hlavní úlohu telefonování. Po zaznění činelu, který oznamuje konec čísla, všichni pánové „zdvořile tleskají. Klaun se klaní.“

Přestože bylo Alfrédu Radokovi u inscenací, v nichž použil filmu, často vyčítáno, že mu jde o efekt, o možnost, předvést film na jevišti, Radok nikdy práci herce nepodceňoval, byla pro něj vždy na prvním místě.

Dokazují to recenzenti, kteří v inscenaci Klaun velmi pozitivně hodnotili výkon protagonisty v roli Hanse Schniera: „Wolfgang Reinbacher ztvárnil postavu klauna a jeho názory

³¹ Böll, Heinrich: *Der Clown. Für die Bühne eingerichtet von Marie und Alfred Radok* (překlad Eva Slavičková), Köln-Marienburg, Verlag Kiepenheuer & Witsch, bez data, s. 35.

s velkou pílí a hereckým nadšením."³² Jeho „[...] obdivuhodný výkon [...] v naddimenzované roli Klauna nutí k obdivu. Reinbacher stojí po celé dvě hodiny na scéně, provádí pantomimu, hraje s živými a znamenitými partnery. Musí se sladit se sekvencemi ze zvukového záznamu a vrhat se z jedné nálady do druhé. Příkladně mluví a vytváří z nevěrohodné postavy trpícího člověka, s nímž nelze jinak než soucítit. Wolfgang Reinbacher předvádí jeden z nejskvělejších hereckých výkonů tohoto zahajovacího týdne."³³

„[...] zobrazuje obdivuhodně svého poetického, nepraktického klauna, který sbírá okamžiky a sčítá pozorování, jehož ‚animální melancholie‘ se stupňuje do beznaděje. S komediantskou radostí předvádí Reinbacher hysterii a sentimentalitu svého klauna, který se jednou bezmála stal symbolem tragického ztroskotání, avšak Reinbacherovou strhující řečí těla se jím stane."³⁴

„[...] v masce klauna připojuje ke svým dřívějším úspěchům skvělý výkon. Prochází s téměř přízračným instinktem různé roviny a existencionální vrstvy, které se přehlušují. Tragikomický Harlekýn ve svém na počátku téměř až příliš obšírném pantomimickém výstupu, komediantsky disciplinovaném při vší vitalitě v

³² Luft, Friedrich: So ist das Leben, man stirbt mit Gelächter Zwei Uraufführungen zum Abschluss der Düsseldorfer Festwoche: Bölls „Clown“ und Ionescos „Triumph des Todes“, in: *Die Welt*, 26. 1. 1970.

³³ Anonym (pozn. 22), *Düsseldorfer Nachrichten*, Nr. 21, 26. 1. 1970.

³⁴ Kill, Reinhard(pozn. 22).

inteligentní podobě přece jen průměrného šprýmaře, který při častém výbuchu hněvu a zoufalství nikdy ve své melancholii nepřekročí hranice a nedospěje k sentimentalitě, která roli hrozí. Úžasně výstižná, podobně jako Reinbacher, je introvertní povaha Hanse Schniera, vedená citlivou a fantazie plnou Radokovou rukou, přechody do ireality myšlenkových monologů [...] a také v oněch němých pasážích, kde jeho reakce doprovází jen hlas Klauna (z magnetofonového pásku). Reinbacher byl zaslouženě oslavován.“³⁵

Recenzenti chválili rovněž představitele čtveřice mimů: „Elmaru Gehlenovi, Johnnymu Prospectovi, Serge-Henrimu Valcekovi a Janu Perbantovi, stejně tak jako bubeníkovi Peteru A. Schmidtovi budiž vysloven upřímný dík.“³⁶

Avšak téměř všichni se ve svých recenzích shodli, že vedle Wolfganga Reinbachera měli ostatní herci málo prostoru pro rozvinutí svých postav. „Pouze s Arthurem Mentzem (představitelem otce) mohl [Wolfgang Reinbacher] rozehrát vztah. Všichni ostatní, i když byli možná dobří, zůstali dramaturgickými výplněmi, rekvizitami k zrcadlení duše a vyjádření názorů.“³⁷

„Postavy, Marii nevyjímaje, získávají jen podobu přeludu. Christiane Hammacher [v roli Marie] nemá skoro příležitost si v inscenaci zahrát. Přesto nás znovu fascinují detaily, které

³⁵ Vielhaber, Gerd: Böll – für die Bühne eingerichtet, in: *Der Tagesspiegel*, 25. 1. 1970.

³⁶ Anonym (pozn. 22), *Düsseldorfer Nachrichten*, Nr. 21, 26. 1. 1970.

³⁷ Luft, Friedrich (pozn. 32).

jsou tak typické a důležité právě pro Böllův způsob vyprávění, např. v krátkých zasněných výstupech sestry Henrietty [...], která přišla o život jako pomocnice ve flaku, v telefonických rozhovorech s přihloupě domýšlivou matkou (obdivuhodně charakterizovanou), při trýznivém rozhovoru se šosáckým, lakomým otcem (obraz rozhořčení z rozpaků) nebo v debatě s žoviálním bezcitným manažerem Wolfganga Forestera."³⁸

„[...] Tatjana Iwanow jako nacionální na(r)cistka a bezcitná frigidní mamá nádherně vyslovuje Böllův text; stejně tak Arthur Mentz jako poctivý, ne nelidský kapitalistický papá; taktéž Sylvia Ulrich coby Hansova předčasně zesnulá sestra Henrietta [...], která se nyní znovu objevuje jako přeludná postava a usmívajíc se, obchází magický kruh. [...] A ačkoliv hra byla bezmála zredukována na Hansovu nešťastnou lásku k Marii [...], s Marií je zde naloženo macešsky jako s okrajovou a bezvýznamnou postavou."³⁹

A jak hodnotili němečtí divadelní recenzenti inscenaci jako celek? V první řadě zaujímali možná až příliš kritické stanovisko k původnímu románu Henricha Bölla, který Radokovi pro tuto inscenaci přepsali do divadelní podoby. Podle kritiků sehrál značnou roli i čas, který düsseldorfskou inscenaci od prvního vydání románu dělil, neboť, jak se domnívali, tento tehdy velmi kontroverzní román za osm let zastaral a pozbyl své někdejší

³⁸ Vielhaber, Gerd (pozn. 35).

³⁹ Kill, Reinhard(pozn. 22).

platnosti. Ovšem velmi kritické názory zazněly i na adresu samotného Heinricha Bölla.

Radokova inscenace *Klauna* v düsseldorfském Schauspielhausu byla některými kritiky považována za lepší než samotný román, který se stal předlohou pro dramatizaci. Přesto byli toho názoru, že román *Klaunovy názory* neobsahuje žádný dramatický potenciál a je z literárního hlediska druhořadý, a na tom že nemůže změnit nic ani inteligentní a temperamentní přístup divadelníků. *Klaunovy názory* údajně nejsou vhodné pro scénu, třebaže v tomto případě ústřední postavu v jejich jevištní podobě ztvárnil tak vynikající herec jako Wolfgang Reinbacher. Románové postavy působí v inscenaci spíš epicky než dramaticky. Především se domnívali, že Böllovy polemické výpady ztratily za osm let na aktuálnosti a kritickou satiru v něm obsaženou tato inscenace oslabuje a působí nepřesvědčivě.

Ozvalo se však i několik hlasů obhajujících Bölla a jeho román. Radokovi bylo vyčteno, že chce sice dílo představit pomocí možností, jež skýtá divadlo, ale redukuje a zhušťuje děj natolik, že románové předloze škodí. Zaměřuje se totiž zcela na osobu Klauna a vzdaluje se od reality v časové i prostorové rovině. Omezuje se na milostný příběh a opomíjí politicky a nábožensky vyostřené názory, a zbavuje tak dílo původně silného sociálně kritického významu.

Jinde se dozvídáme, že Radok se chtěl pokusit jako spoluautor i jako režisér o

divadelní efekt v arénové scéně použitím pantomimických vsuvek, žongléřských výstupů a filmových sekvencí. Údajně se však znovu prokázalo, že divadelní scéna je značně nemilosrdná k autorovi. Jeden z kritiků se domnívá, že režiséra Radoka musí neustále napadat něco nového, aby udržel zájem diváků. Radok ukazuje, čeho všeho se dá na scéně dosáhnout, ale to už v době düsseldorfské inscenace téměř nikoho neudivuje. Jen z obsahu díla se může tajit dech a tak by to mělo zůstat.⁴⁰

Ačkoliv se mnozí kritikové ne příliš pochvalně vyjadřovali k Radokovu nápadu využít v inscenaci nejružnějších technických prostředků, obyčejně i přes veškeré kritické výtky v závěru svých recenzí konstatovali, že inscenace *Klauna* měla u diváků velký úspěch.

Na závěr citujme z jedné recenze: „*Divadlo má, bůh ví, velký žaludek. Zdá se, že je schopné pozřít snad všechno, co se mu podá ze zcela cizí živné půdy. Toto cizí sousto [inscenace Klaun], jakkoli bylo z vnějšku opepřeno a technicky okořeněno, musela spolknout příjemná malá düsseldorfská scéna a nebylo to bez dávení. Přesto z úcty a z věrnosti k Böllovi, a dále k těm, co dílo pro jeviště upravili a inscenovali je, ale i k hercům, zazněl upřímný divácký potlesk.*“⁴¹

II.3. Ostatní dramatická (divadelní a filmová) zpracování *Klaunových* názorů

⁴⁰ Srov. Luft, Friedrich (pozn. 32).

⁴¹ Tamtéž.

Alfréd a Marie Radokovi nebyli prvními, ale ani posledními, kdo román Heinricha Bölla *Klaunovy názory* upravili pro divadelní scénu. Avšak jejich dramatinizace byla uvedena v německy mluvící zemi jako první a výjimečná je také tím, že se na přípravě inscenace jejich adaptace v Düsseldorfu podílel sám autor románu.

K zřejmě vůbec prvnímu uvedení *Klaunových názorů* došlo na území Sovětského svazu. Böllův román natolik zaujal ruské čtenáře, že byl v šedesátých letech přeložen dvakrát, a to velmi krátce po jeho prvním vydání v Německu (1962).⁴² Jako první z celé série uvádění tohoto románu na moskevských scénách uspořádal scénické čtení A. Azarin. Rok ani místo konání se nám bohužel nepodařilo zjistit.

Údajně nejpůsobivější ruská adaptace byla dílem jeho krajana Alexandra Kutepova. Jeho literární koncept – vycházející z překladu Rity Rajt-Kovalevové – byl režírován B. Morgunovem a úzce si zachoval ducha Böllova románu. Dvouhodinové představení Kutepova citlivého a zdařilého uměleckého zobrazení sledovalo dle kritiků publikum bez dechu.

Další moskevské uvedení *Klaunových názorů*, jež se setkalo s podobně nadšeným ohlasem jako Morgunovovo, vzniklo ve spolupráci herce Bortnikova z divadla Mossovětu s režisérem B.

⁴² V roce 1964 přeložila román P. Rajt – Kovaleva pro časopis *Inostrannaja literatura* (Zahraniční literatura) a v roce 1965 pak nově pro knižní vydání L. Černaja.

Nordem. Bortnikov nejenže román převedl do divadelní podoby, ale ztvárnil i postavu Hanse Schniera a dokonce sám i navrhl scénu pro inscenaci. Jevištní zpracování Bortnikova – pod názvem *Očima klauna*, jak byl román v ruském překladu přejmenován, mělo premiéru v březnu 1968. Kuriózní je, že se Böll o tomto uvádění svého románu v moskevském divadle dozvěděl až prostřednictvím telegramu, který obdržel z Moskvy v polovině března roku 1968 a jež mu gratuloval k úspěšné premiéře divadelního přepisu jeho románu.

V této dramatizaci se Bortnikov pokusil monologické situace románu ztvárnit prostřednictvím rozdělení scény na tři části, stejně jak to později učinil Alfréd Radok ve své düsseldorfské inscenaci: „*V centrální části se odehrávají ty události, které Hans Schnier [...] prožívá v Bonnu. Odtud telefonuje s představiteli v levé a pravé části scény.*“⁴³ Obě dějství divadelního přepisu obsahují téměř všechny vzpomínky Hanse Schniera. Na rozdíl od románu jsou zde však chronologicky seřazeny. Inscenace začínala příchodem hlavní postavy ustrojené do klaunského kostýmu, následované šesti „podklauny“, poté se odehrála scéna v Bochumu, v níž jsou Schnitzler, Kinkel a Sommerwild oblečení v soudcovských talárech a vyslýchají Klauna. Po tomto úvodu přečetl představitel Schniera na rampě dlouhý úryvek z první kapitoly

⁴³ Bruhn, Peter; Glade, Henry: *Heinrich Böll in der Sowjetunion 1952-1979*, Berlin - Bielefeld - München, Erich Schmidt Verlag, 1980, s. 25.

románu bezprostředně následovaný řadou událostí ze života mladého Hanse Schniera v posledním roce války.

Po sérii moskevských divadelních adaptací měla 23. ledna 1970 v düsseldorfském Schauspielhausu premiéru dramatizace Marie a Alfréda Radokových.⁴⁴

Další adaptace *Klaunových názorů* vznikla v Itálii. Jejím autorem byl Mario Moretti a premiéra se uskutečnila na začátku ledna 1983 v Římě. Tato inscenace byla založena na herecké hvězdě Flaviu Buccim, který byl zároveň i jejím režisérem. Flavio Bucci nechal vystupovat postavu Moniky Silvsové,⁴⁵ coby Klaunovu asistentku. Její představitelka společně s jedním dalším hercem hrála všechny ostatní postavy objevující se v této dramatizaci.

Čtrnáct let po Radokově düsseldorfské inscenaci *Klauna* došlo v roce 1984 k dalšímu provedení na německy mluvící scéně, a to ve švýcarském Curychu v divadle Stok Theater. Režisérem inscenace byl Zbigniew Stok. Divadelní přepis *Klaunových názorů* byl tentokrát koncipován jako hra jednoho herce s Hansem J. Ballmannem v hlavní roli. Koncem ledna 1985 tato inscenace hostovala na bonnském Kulturním Foru.⁴⁶

Filmová verze románu užívající původního názvu *Klaunovy názory* měla premiéru v Německé

⁴⁴ Viz kapitola II.2.

⁴⁵ Tato postava se v úpravě manželů Radokových vůbec nevyskytuje.

⁴⁶ Pod jakými názvy byly tyto dramatizace uvedeny se nám nepodařilo zjistit. V případě italské inscenace neznáme ani název divadla.

spolkové republice v roce 1976. Jejím režisérem byl český emigrant, pracující tehdy v Německu, Vojtěch Jasný (*1925), jež ve spolupráci s Heinrichem Böllem napsal scénář k filmu.⁴⁷ Jen o několik měsíců dříve uvedené zfilmování Böllova románu *Ztracená čest Katariny Blumové*, stejně tak jako vzpomínky na kontroverzní debaty kolem prvního vydání *Klaunových názorů*, zajistily filmu předem neobvyklou publicitu. Film byl netrpělivě a nadšeně očekáván. O průběhu natáčení tohoto filmu informoval německý tisk již od května 1973. Velká pozornost byla věnována zejména „hvězdnému“ obsazení Helmut Griem (Hans), Hanna Schygulla (Marie) a Eva-Maria Meineke (Matka) a za prominentní byla považována i osoba kameramana, Waltera Lasallyho, držitele prestižního Oscara. Po uvedení do kin se však film nesetkal s velkým diváckým úspěchem a rovněž v kritikách převažovalo spíše negativní hodnocení. Nicméně film *Klaunovy názory* získal v Německu predikát „besonders wertvoll“ (zvláště hodnotný), v roce 1976 byl na festivalu v San Sebastianu oceněn Stříbrnou mušlí a dokonce byl nominován na Oscara.

Soudobí filmoví kritikové zhodnotili film coby věrné přenesení literárního díla a dobový

⁴⁷ Jasného s Böllem pojilo blízké přátelství. Na scénáři k filmu *Klaunovy názory* pracovali od roku 1969 a teprve až jeho šestá verze byla realizována.

Vojtěch Jasný spolupracoval s Heinrichem Böllem ještě před emigrací, když pro německou televizi adaptoval Böllovu povídku *Nicht nur zur Weihnachten* (*Nejen o Vánocích*) (1969).

Srov. Voráč, Jiří (pozn. 7), s. 102–104.

dokument. Znovu si kladli především otázku o aktuálnosti tématiky třináct let starého románu pro současníky. „Zajímají nás dnes ‚Klaunovy názory‘, dotýká se nás v roce 1976 román, jež Böll napsal v roce 1963? A film, který teď natočil český emigrant Vojtěch Jasný? Před třinácti lety byly tyto útoky proti alianzi Adenauerova státu a katolicismu ještě aspoň trochu aktuální, a historie idustriálního synka Hanse Schniera, jeho životní cesty klauna a komika a jeho nešťastné lásky k dceři maloměšťáka Marii Derkumové mohla platit jako podařená satira na onu pro katolické prostředí typickou morálku [...] Ale dnes? Jistě, onou sexuální (ne)morálkou, na niž Böll útočí, trpí stále ještě mnozí, je však palčivým problémem minulosti? Katolicismus už neurčuje ideály naší společnosti a stěží někoho zajímá otázka, jak pokrokoví či konzervativní jsou biskupové. Sice existují ještě patriarchální podnikatelé typu starého Schniera, ale na jejich místo nastupují stále častěji kolektivně nebo anonymně řízení oligopole, a tam kde kdysi stával Adenauerův barokní stůl, je dnes nastěhována technokratická věcnost Helmuta Schmidta.

Jasného film je stále lepší než kniha tam, kde nám ukazuje opravdové lidi, a je horší tam, kde se zakládá na neskutečné satire. Už v románu se postava Hanse Schniera značně podlamovala pod Böllovými příležitostně špatnými slovními narážkami spojenými s nenávistí ke katolicismu.

Klaun ztělesňoval nejen typus anarchistického umělce, nýbrž zůstal často pouze nepřírozeným, a jeho milovaná Marie se nám nikdy nevzepřela osobně. Film to má o to snažší, neboť ukazuje žijící lidi. Ale ani Helmutu Griemovi a Hanně Schygulle se nepodařilo názorně představit rostoucí odcizení, které nakonec vede k rozchodu [...] Pouze v nesporném vrcholu filmu, získávají postavy na životě. Je to nejkrásnější a nejintenzivnější scéna filmu, milostné setkání Hanse s Marií. ⁴⁸

V jiné z recenzí je uvedeno, že na rozdíl od divadelních verzí se film pokusil zachovat původní románovou strukturu, jeho měnící se časové roviny ze vzpomínek, snů atd. „Co vyjadřuje Schnier v monologích [...] ve filmu nachází svoji dobu, alespoň ve zkrácené podobě, ve formě hlasu myšlenek. Schnierova mentalita a postoje utvářející scény z Hitlerovy doby se objevují ve filmu černobíle, odlišené od hlavního děje v barvě.“ ⁴⁹

Největší problém tohoto filmu spatřovala kritika v nerozhodnosti scénáře a režie vůči oběma možnostem pro zpracování románové látky. Střet Hanse Schniera s katolickým prostředím nebyl dle většiny názorů předveden ani jako historický konflikt, jako část dějin Spolkové republiky Německo, ani zde nebyla využita možnost rozvinout základní střet mezi „správní mocí“ a

⁴⁸ Greiner, Ulrich: Verspäteter Böll, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 28., 3. 2. 1976, s. 15

⁴⁹ *Stuttgarter Zeitung*, 16. 1. 1976.

láskou, mezi „principy řádu“ a osobní svobodou, jež by vyžadovalo vzdát se fixace na určitou dobu nebo aktualizaci. Domnívali se, že tak společenská kritika vyznívá na prázdno, a problémy ve vztahu Schnier – Marie ztrácejí na své přesvědčivosti.

III. Anton Pavlovič Čechov – Alfréd a Marie Radokovi: *Švédská zápalka* – Theater in der Josefstadt, Vídeň 1965

Alfréd Radok, který se proslavil nejen Laternou Magikou, ale i svými pražskými inscenacemi Gogolovy *Ženitby* či *Hry o lásce a smrti* Romaina Rollanda byl v zahraničí v polovině šedesátých let 20. století označován jako český Zeffirelli, případně Peter Brook, či dokonce jako nový Stanislavský. Ředitelé západoevropských divadel se jej snažili získat k hostování.⁵⁰ Putovali za ním do Prahy, nebo vysílali své zvědy. Mezi nimi Boleslaw Barlog z Berlína, August Everding z Mnichova a Franz Stoss z Vídně.⁵¹

⁵⁰ V zahraničí Alfréd Radok režíroval předtím již jednou, a to v roce 1957, kdy v bulharské Varně nastudoval hru batří Mrštíků *Maryša*.

⁵¹ Srov. Weiser, Peter: Radoks Debüt im Westen. „Das

K první pohostinské režii v západní Evropě přijal Radok roku 1965 pozvání do Vídně,⁵² kde na scéně Theater in der Josefstadt nastudoval vlastní dramatinu⁵³ povídky Antona Pavloviče Čechova *Švédská zápalka*. V té době měl Radok za sebou její úspěšnou inscenaci na scéně Komorního divadla v Praze (premiéra 20. prosince 1961), která našla příznivou odezvu jak u diváků, tak u divadelní kritiky.⁵⁴

Alfréd Radok si ke spolupráci do Vídně přizval bratislavského scénografa Ladislava Vychodila,⁵⁵ s nímž již předtím vytvořil na scénách Městských divadel pražských inscenace: *Zlodějka z města Londýna* (1962), *Sestup Orfeův*

schwedische Zündholz" in Wien brillant inzeniert, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 2. 1965.

⁵² Alfréd Radok nebyl jediným českým umělcem, který byl toho roku pozván k hostování do Vídně. Noviny psaly o invazi pražských umělců ve Vídni. Intenzivní byly v této době zejména hudební styky: v sálech Koncertního domu hostovala Komorní filharmonie vedená Liborem Peškem. Představil se zde také Zdeněk Košler s nastudováním Dvořákova oratoria *Stabat Mater* (v podání ostravských debutantů: sopranistka E. Gebauerová a tenorista J. Zahradníček). Na třech provedeních Janáčkovy *Glagolské mše* řízené Karel Ančerlem účinkovali Věra Soukupová, Eduard Haken, Libuše Domanínská a Beno Blachut.

V Atelier-theateru se hrála Čapkova *Lásky hra osudná*, ve vídeňské Státní opeře byla svěřena Šostakovičova *Kateřina Izmajlovova* týmu pražských umělců: dirigent Jaroslav Krombholc (ten byl již miláčkem publika z dřívějšího nastudování *Její pastorkyně* a *Rusalky*), režisér Karel Jernek, scénograf O. Šimáček, v titulní roli Ludmila Dvořáková. Srov. (lec): *Invaze pražských umělců ve Vídni*, in: *Večerní Praha*, 19. 2. 1965.

⁵³ Jako spoluautorka se podílela opět Radokova manželka Marie.

⁵⁴ Tato inscenace byla na repertoáru Komorního divadla po několika sezón a dosáhla počtu repríz v řádu stovek.

⁵⁵ Scénografem pražské inscenace *Švédské zápalky* byl Adolf Wenig, jevištní a kostýmní výtvarník, v letech 1939-1948, 1953-1978 šéf výpravy Městských divadel pražských. Srov. Ptáček, Věra (pozn. 16), s. 319.

(1963) a *Hra o lásce a smrti* (1964). Ve scénografovi Ladislavu Vychodilovi našel Alfréd Radok spolupracovníka, jenž byl schopen měnit jeho představy na divadelní obrazy. Jak rozpoznala soudobá kritika, pro svoje „rafinované, intelektuálně důmyslné režie [...] bohatě orchestrovanou partituru potřeboval [Radok] výtvarníka souhry a spoluúčasti, dostředivé síly, zejména však ochoty být oddaným účastníkem díla. [...] Radok nepotřeboval scénografa opisu, ale ozvěny jeho představy.“⁵⁶

S velkým napětím se očekávalo, jak Radok, jehož předcházela pověst velkého režiséra, zvládne svůj vstup na jinou než česky mluvící

⁵⁶ Hrabovská, Katarina.: Nie dekorácia, ale rekvizita (překlad Eva Slavičková), in: *Kultúrny život*, XVII, 1962, č. 18, s. 1 a 8.

Jevištní a kostýmní výtvarník a pedagog **Ladislav Vychodil** pracoval v letech 1942-1945 jako scénograf Beskydského divadla v Hranicích na Moravě, od roku 1945 působil jako umělecký šéf výpravy Slovenského národního divadla v Bratislavě. Stal se vedoucí osobností slovenského divadelního výtvarnictví. Vychoval tři generace scénografů a kostýmních výtvarníků, v roce 1952 založil katedru scénografie na VŠMU v Bratislavě, 1977 byl jmenován profesorem divadelní fakulty VŠMU v Bratislavě. V letech 1969-1970 byl vedoucím pedagogem katedry scénografie na pražské DAMU. Svým uměleckým dílem postupně pronikal do evropského a světového divadla. Vytvořil scénografii pro divadla např. ve Vídni, Lipsku, Antverpách, Stockholmu, Oslo, Sofii, Montrealu, San Diegu, Santa Barbaře. Přispěl k vybudování celosvětové organizace scénografů, architektů a techniků (OISTAT). Ze zahraničních ocenění získal např. Velkou cenu nejlepšího zahraničního scénografa na V. bienále divadla v Sao Paulu (1965). Spolupracoval např. s režiséry: Jozefem Budským, Tibor Rakovským, Miloš Wasserbauerem, Jozef Palkou, Alfrédem Radokem, Aloisem Hajdou, Bedřichem Jansou, Václavem Věžníkem, Branislavem Kriškou, Jozefem Bednáríkem. Jako scénograf přijal Ladislav Vychodil podněty meziválečné avantgardy, osobitně českého poetismu a surrealismu, rozvinul principy montáže a koláže jako východisko scénografického stylu simultánního vidění světa. Srov. Ptáčková, Věra (pozn. 16), s. 319. - Lajcha, Ladislav: *Ladislav Vychodil*, Bratislava, Slovenský Tatran a Divadelný ústav, 2003.

divadelní scénu. A Alfréd Radok „absolvoval v Josefstadtu na výbornou.“⁵⁷

Radok sice musel ve Vídni během příprav *Švédské zápalky* nejprve svést nejen boj. Divadelní Vídeň byla totiž v té době zcela odlišná od té pražské. Toto město, jak uváděli v recenzích k vídeňské inscenaci českoslovenští recenzenti „*má svou bohatou tradici, své publikum se svou mentalitou, které drží divadla, jejich repertoár a způsob hraní dost na uzdě. [...] Zdá se, že ve Vídni dávají přednost pevným, osvědčeným hodnotám před nějakým experimentováním. Vyplývá to z celkové kulturní společenské atmosféry v tomto městě, v němž na každém kroku se setkáváme s uctíváním ověřených hodnot vytvořených minulostí.*“⁵⁸

Radok se proto údajně musel se svou režii *Švédské zápalky* v Theater in der Josefstadt nejdříve přizpůsobit uměleckému názoru tamnějšího divadelnictví. Po své poslední pražské inscenaci - *Hra o lásce a smrti*, v níž předvedl nové zdroje fascinujícího divadla plného režisérské fantazie, a již recenzenti přirovnali k „*Laterně magice bez techniky*“, musel nyní ve Vídni použít odlišný, doslova konzervativní divadelní přístup.

Možná právě proto se ve vídeňské inscenaci *Švédské zápalky* Radok tolik soustředil na práci s herci. Narazil však na další problém. Měl před sebou soubor, který sice disponoval nejednou

⁵⁷ Srov. Weiser, Peter (pozn. 51).

⁵⁸ Šugár, Štefan: S Radokem ve Vídni, in: *Rudé právo*, 24. 2. 1965.

hereckou individualitou, ale který nebyl doposud příliš zvyklý podřídít se ucelené režijní koncepci. Překonání této překážky bylo pro Radoka, jenž vždy dával před divadlem sólových partů přednost disciplinované kolektivní souhře a harmonii složek inscenace, velkou výzvou. Vídeňská divadelní konvence totiž počítala s divákem, jenž si přicházel do divadla vyposlechnout nějaký příběh, nebo aby se stal svědkem neobvyklé události. Z tohoto důvodu ve Vídni kladli poměrně vysoké nároky na kulturu herectví a menší nároky na režijní záměr či koncepci.

Sám Alfréd Radok se v jednom z rozhovorů k tomto problému vyjádřil: „Ve Vídni jsem viděl mnoho dobrých herců [...] také v Theater in der Josefstadt je několik vynikajících hereckých osobností, nejsou však naučení podřídít se tomu systému tvořivé práce, jaký je u nás běžný. Zejména postavení režiséra a vztah k němu je zde trochu jiný. Zpočátku také mne zde přijímali sice velmi slušně, ale chladně. Až později, když zjistili, že celé moje úsilí je zaměřené ve prospěch hereckých výkonů, se začal měnit vztah ke mně, přijímali mě srdečněji a stával jsem se do jisté míry pro nich autoritou. Později se situace vyvinula tak, že herci chodili sami za mnou (a často i herci z jiných divadel), hovořili se mnou o svých problémech, žádali mě o radu, povídali jsme si spolu o Stanislavském a

Reinhardtovi, o práci herce na vytvoření postavy [...] ".⁵⁹

Radok byl navíc vždy proti vnějšímu, okázalému hereckému projevu, proti falešnému patosu. Od herce požadoval vnitřní procítění, prožitek. To bylo pro vídeňské herce taktéž něčím neobvyklým. Ursula Schult, představitelka Olgy, tuto zkušenost komentovala takto: „Je úžasné pracovat s takovým umělcem, jakým je Alfréd Radok. Nutí herce, aby každým vláknem a každým nervem vrostl do své role, nejen vnější proměnou, ale aby šel až do identity, atmosféry, prostředí a osudu postavy, kterou hraje. To je tajemství slovanského divadelního umění a slovanských režisérů od doby Stanislavského: nevyžadují od herce pouze masku, ale také vnitřní, charakterovou, duševní proměnu do toho či toho člověka [...] A v tom lze cítit ‚dokonalost z prožitku‘.“⁶⁰

Alfréd Radok našel vedle scénografa Ladislava Vychodila velkého pomocníka v asistentu režie Kurtu Lasanském, který podle Radokových slov „jako jeden z mála rozumí, co je to metoda“.⁶¹ Posléze i u herců, zejména Ursuly Schult, která později sehrála v Radokově životě

⁵⁹ Polák, Milan: Viedenské intermezzo Alfréda Radoka, in: *Film a divadlo*, 10. 4. 1965.

⁶⁰ t.m.: Das Erlebnis schauspielerischer Verwandlung, Gespräch mit Ursula Schult vor der Premiere der Komödie „Das schwedische Zündholz“, in: *Volksblatt*, 14. 2. 1965.

⁶¹ Hugelmann, Wolf-Dieter: „Ein Handwerker wie Sachs“. Kurier-Gespräch mit Alfred Radok, dem tschechischen Regisseur, in: *Kurier*, 8. 2. 1965.

důležitou roli,⁶² a Petera Vogela, jemuž Radok předvídal kariéru velkého herce, ale též u Karla Fochlera a Guida Wielanda našel Radok žádanou odezvu nutnou k rezonaci.

Vídeňská kritika projevila Radokovi slova uznání za důkladnou, a precizní režijní práci. Kritikové byli ve svém hodnocení až překvapivě pozitivní. Našla se však jedna výjimka, kdy autor kritiky označil inscenaci jako „průměrný režijní výkon“, který „odhalil nemilosrdně všechny slabiny špatného kusu.“⁶³

Na rozdíl od všech ostatních, kteří byli nadšeni, jak geniálně Radokovi zadaptovali tuto Čechovovu povídku, byl toho názoru, že „Radok nedbal Čechovova záměru a na scénu svědomitě přenesl všechno, co v Čechovově próze našel. [...] když se dramatizuje Čechov, mělo by se také trochu jít do školy k Čechovovi dramatikovi. Učinil, co v takovém případě může vzdělaný a zkušený divadelník učinit, a přesto neuskutečnil nic, žádný divadelní kus a už teprve ne kus, pod nímž by mělo stát jméno A. P. Čechova. [...] Radok tímto kusem ukázal hranice mezi řemeslem a tvorbou. [...] převzal postavy, ale neumí je rozvinout, neumí jim dát atmosféru, v níž by

⁶² V roce 1968, po jeho emigraci, mu v Mnichově zprostředkovala natáčení televizního filmu *Povolání pana K.* (*Die Berufe des Herrn K.*) a v roce 1976, když Radok onemocněl chřipkou během příprav na inscenaci dvou aktovek Václava Havla (*Audience* a *Vernisáž*) ve vídeňském Burgtheatru, krátce předtím, než jej postihl osudný infarkt, nabídla právě Ursula Schult manželům Radokovým, aby se přestěhovali z hotelu do jejího vídeňského bytu.

⁶³ Hahnl, Hans Heinz: Am schwedischen Zündholz die Finger verbrannt, *Arbeiter Zeitung*, 19. 2. 1965.

*mohly žít, jsou strnulé, Čechovovy dialogy jsou vyprahlé, vtip se vytrácí, melancholie je uprášená [...] Všechno je až příliš jednoznačné, zřetelné, a tím nedokonalé. Stěží může ukázat stránky postavy. Jeden příklad za všechny: Olga, žena policejního prezidenta, jež by měla hrát všemi barvami erotiky a podezření, není nic víc, než jen uzlíček nervů."*⁶⁴

Údajně „ani jako režisér nebyl Radok s to se této závady zbavit, možná právě proto, že je sám autorem. Spoléhá se na nemotornost svých charakterů, svých dialogů, svých point [...] Herci trpí tím, že musí neustále předstírat něco, co jejich role neobsahuje." a konečně scéna Ladislava Vychodila byla pro něj příliš modernistická, herci se podle něj „pohybovali v ‚zemi nikoho‘".⁶⁵

Ostatní kritiky však inscenace Švédské zápalky upoutala především seriózností a svědomitostí v dopracování všech detailů, přes scénu až po vzájemné vztahy mezi postavami. Inscenaci oceňovali pro její skromnost a střídmost, čímž údajně celkově získala na větší přesvědčivosti.

Radokův režijní záměr byl znatelný již ze scénografie Ladislava Vychodila. „[...] místnost, v níž se scény odehrávají, je ‚distancována‘, jednak je posunut do pozadí, zatímco přední část scény je postavena z velkých šedých ploch, které ji takřka zarámovávají. Před těmito plochami se

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Tamtéž.

předvádí hra. Vpředu vpravo, na rampě stojí buď malá sedací souprava nebo jen křeslo. To umožňuje izolovat postavy, nebo vytvářet ‚velké záběry‘ [...], avšak také prostorové napětí k ‚místnosti‘, jež je v pozadí. Takto nenápadně, jednoduše budí podoba scény dojem, že je matematicky přesně promyšlena a je plně ‚funkční‘.“⁶⁶ „Scéna na vídeňské poměry [...] působila odvážně stylizovanou zkratkou s realistickým detailem.“⁶⁷

Na hereckých výkonech bylo údajně možné cítit úsilí, jež režisér vynaložil na přesné, jemné a ostré vymodelování čechovovských postav. „Silná konfrontace stylů s herci Theater in der Josefstadt, jímž není povolena sebemenší improvizace. Postava asistenta policejního komisaře Petera Vogela, arcí nejzajímavější a nejpovedenější postava tohoto dramatického textu. Horlivý fanatik, idealista, zároveň stravován skrývanou závistí erotických úspěchů ostatních, buď služebnou, či výše postavenou dámou. [...] Peter Vogel hraje tak, že se stává skutečným a věrohodným. Ursula Schult coby choť policejního prezidenta: napjatá, důvtipná v okamžicích mimořádně nervní hustoty. Z policejního komisaře dělá Quido Wieland plnou figuru: muž, skurilní ve svém nedostatku fantazie, domýšlivý přesto však bezmocný, když vidí nastávající rodinnou katastrofu, již přivozuje zdánlivým plněním

⁶⁶ Rismondo, Piero: Konfrontation mit einem Regisseur. „Das schwedische Zündholz“, inszeniert von Alfred Radok, in der Josefstadt, in: [neidentifikovaný novinový výstřižek], bez data.

⁶⁷ Polák, Milan: Radok a Vychodil vo Viedni (překlad Eva Slavíčková), in: Pravda, 19. 2. 1965.

povinností. To, jak je možné z úřední moci ztrácet půdu pod nohama, předvádí Wieland velmi zábavně. Policejní prezident Carla Bosseho je velmi delikátní, bolestné lidskosti.

Ve hře je lékař, skeptik, cynik, lehce nihilistický filosof, snad ze zklamané lásky. Zde prosvítá Čechov. [...] Tento text přesně splňuje C. W. Fernbach. [...] ‚Belamiho‘, ‚živoucí mrtvolu‘, ošumělého světáka, který zdobí pokleslými kavalírskými výrazy svoji konzumaci vodky, hraje Rolf Kutschera s nedbalou elegancí úměrné této roli. A Elfriede Ramhapp líčí služebnou neméně přesvědčivě coby lstivou mrchu. Přidáme-li k nim ještě omezeného policejního komisaře Curta Eilerse a Karlem Fochlerem, Karlem Ehmannem, Emmerichem Schrenkem a Güntherem Lassem disciplinovaně provedené epizodní postavy, získáme tak divadelní provedení čistého a nesmazatelného profilu.“⁶⁸

Nicméně několika kritikům se zdálo, že „někteří herci, také vlivem dlouholetého návyku hrát ‚na publikum‘ vybočili místy z tohoto přísně střídmeho vymezení představení“⁶⁹ a až příliš mnoho se toho dle nich odehrávalo na rampě.

Alfréd Radok, přestože, jak nejednou přiznal, měl v oblibě ruské autory, žádnou Čechovovu hru nikdy neiscenoval. Na vysvětlenou v jednom rozhovoru prohlásil: „Čechovovi-povídkaři dávám osobně přednost před Čechovem-

⁶⁸ Rismondo, Piero (pozn. 66).

⁶⁹ Polák, Milan: A. Radok a L. Vychodil hostovali v Theater in der Josefstadt, „Švédská zápalka“ vo Viedni (překlad Eva Slavíčková), in: Pravda, 24. 2. 1965.

dramatikem. Je v povídkách ještě méně ilustrativní; dává zde svým postavám mnohem víc jednat než mluvit."⁷⁰

„K Čechovovi jsme se dostali spíš citem, s láskou, aniž bychom se jím nějak předtím systematicky zabývali“ a vážili si jej jako „skromného, neokázalého umělce, kterému je vzdálena jakákoliv grandióznost koncepcí a myšlenek, ale který ve svých skromných myšlenkách a neokázalé formě vyslovil víc než druzí.“⁷¹ Radokovy zaujal především dramatický vtip této povídky. Původní, sotva desetistránkovou povídku, tvářící se jako kriminální příběh,⁷² zdramatizovali Radokovi do podoby tříaktové komedie, která se však při závěrečné oponě mění rychlostí blesku v tragédii.

Provedli nejen dramatizaci prózy, ale samostatně rozvedli některé postavy i situace původní povídky. Jejich dramatizace je obdivuhodná právě v tom, jak čechovovsky rozvíjí

⁷⁰ Pondělíček, Ivan: Rozhovor o Švédské zápalce s Marií a Alfrédem Radokovými, in: *Svět sovětů*, 28. 2. 1962.

⁷¹ Tamtéž.

Alfréd Radok se vyznal z obdivu k Čechovovi v článku *Bekanntnis* (Vyznání) otištěném v programu k inscenaci *Švédské zápalky* v Schauspielhaus Dortmund v sezóně 1965/66. Text tohoto článku v českém překladu viz příloha č. VII.11. Dále jsou v přílohách připojeny následující texty Alfréda Radoka vztahující se ke *Švédské zápalce*: „Stručná charakteristika postav hry A. P. Čechova *Švédská zápalka*“, „Poznámka ke *Švédské zápalce*“ a „Stručný obsah *Švédské zápalky*“.

⁷² Čechov v tomto stručném příběhu vypráví o tom, jak si carská policie v kterémsi provinčním městečku uřízla ostudu, když pátrala po domněle zavražděném sukničkáři, který byl nakonec objeven v ložnici ženy jejich nejvyššího nadřízeného.

například charakteristiku jednotlivých postav,⁷³ čímž vznikají hotové, jevištně nosné postavy. Touto dramatizací Radokovi téměř vzbudili iluzi, že se jedná o Čechovovo apokryfní dílo. Připsali dlouhou expozici v podobě prvního dějství, v níž přesně ve stylu Čechovových dramát nastínili některé psychologické a etické problémy následujících jednání. Tato dějství, v nichž rozvinuli v podstatě samotnou povídku, svojí břitkostí trochu připomínají také Gogola. Podle vlastních slov usilovali, „aby dramatizace byl Čechov, i když to není jenom jeho příběh. Chci říci, že je tam něco navíc, více fabule a více charakteristiky, ale snažili jsme se je vyjádřit čechovovsky. [...] Třeba i postava Olgy – hlavní postava, která tvoří osu naší dramatizace – se v povídce jen kmitne. Nejenom, že musela dostat všechen jazyk, všechny repliky, ale udělali jsme z ní úmyslně i manželku policejního reprezentanta režimu, který je sociálně daleko výše postaven než v povídce. Aby mohla vyniknout kritika režimu, který má Čechov na mušce.“⁷⁴

Radokovi vadil sentiment zaměňovaný za psychologii, s nímž se Čechov inscenuje a volal po zdůraznění toho, co je v něm humorné, komické, někdy i anekdotické! „Lidé zapomínají, že psychologické se na divadle objevuje stejně v komedii jako v dramatu. Zaměňují někdy psychologii za sentimentalitu.“⁷⁵

⁷³ Viz příloha č. VII.13., Stručná charakteristika postav hry A. P. Čechova Švédská zápalka .

⁷⁴ Pondělíček, Ivan (pozn. 70).

⁷⁵ Tamtéž.

Po premiéře *Švédské zápalky* ve Vídni začal Alfréd Radok ve svém domovském Komorním divadle práci na zkouškách k Ibsenově *Hedě Gablerové*. Potom odjel do Mnichova do Kammerspiele k Augustu Everdingovi, kde nastudoval Gorkého drama *Poslední*, a posléze v roce 1966 k Boleslawu Barlogovi do Berlína (Schiller Theater), aby tam připravil inscenaci Lorcova *Domu doni Bernardy*.

Další realizace této dramatizace *Švédské zápalky* se v následujících letech uskutečnily například v Londýně a v Dortmundu. U příležitosti premiéry v Schauspielhaus Dortmund v sezóně 1965/1966,⁷⁶ byla dramatizace manželů Radokových publikována v německém jazyce,⁷⁷ přičemž text tohoto vydání zohledňuje škrty z režijní knihy k vídeňské inscenaci.

Režijní kniha k vídeňské inscenaci *Švédské zápalky*⁷⁸ je rozdělena do třech svazků, po jednotlivých dějstvích. Text je psán v německém jazyce, vpisovány jsou poznámky v češtině. Na každou volnou stránku levé části dvoustrany Radok překreslil půdorys scény, do něhož barevně zakreslil pohyby herců na scéně. Již v soupisu postav přiřadil jednotlivým postavám barvu a opatřil je zkratkou jména. V obrázku půdorysu na jednotlivých stranách jsou pak šipky se zkratkami

⁷⁶ Städtische Bühnen Dortmund, Schauspielhaus 1965/66, režie: Rolf Schneider, scéna: Adolf Mahnke, kostýmy: Gisela A. Zeh.

⁷⁷ Radok, A. und M.: *Das schwedische Zündholz. Komödie in drei Akten nach Motiven aus Erzählungen*, (Deutsch von Eliška Glaserová und Hilde Spiel), Rowohlt Theater Verlag, bez data.

⁷⁸ Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

jmen a s číslem repliky zakresleny příslušnými barvami [obr. 22]. Srovnáme-li režijní knihy k pražské a vídeňské inscenaci, zjistíme, že nákresy s pohyby herců jsou již v režijní knize k pražské inscenaci. Jednotlivá aranžmá nejsou však totožná, stejně jako půdorys scény, což je nepochybně dáno spoluprací s jiným scénografem [obr. 18]. Po textové stránce se česká a německá verze liší jen v detailech, v německé verzi došlo především ke krácením replik.

Inscenace je dobře dokumentována, jednak poměrně velkým množstvím fotografií, jednak i početnými recenzemi. Cenné svědectví představuje rovněž několik rozhovorů s Alfrédem a Marií Radokovými a s představitelkou Olgy, herečkou Ursulou Schult.

IV. Maxim Gorkij: *Poslední* – Kammerspiele Mnichov 1965

Alfréd Radok režíroval divadelní hru Maxima Gorkého *Poslední* během své umělecké dráhy celkem dvakrát, a to v přímé návaznosti. Nejdříve v Mnichově, Kammerspiele München, kde se premiéra uskutečnila v prosinci 1965, a poté v pražském Národním divadle na scéně Tylova divadla, premiéra září 1966. V obou inscenacích této hry Radok k vyjádření rodinné a společenské problematiky carského Ruska užil bohatých scénických prostředků. Za pomoci herecké akce, filmových dotáček, projekcí a živého hudebního doprovodu Radok rozvinul a dotvořil Gorkého výchozí text, líčící příběh rozpadající se rodiny carského důstojníka Ivana Kolomijceva.

V této kapitole, věnované Radokově mnichovské inscenaci *Posledních*, se pokusíme utvořit si na základě dobových ohlasů z německého, rakouského i českého tisku hrubou představu o této inscenaci. Za podklad nám poslouží materiály opět z Radokovy pozůstalosti, jež vedle recenzí k inscenaci obsahuje následující materiály: režijní poznámky k inscenaci v Mnichově, které se dochovaly jen k prvním třem jednáním, a doplněk k nim, obsahující přehled scén s filmem a s hudebními motivy. K dispozici máme rovněž filmový scénář; některé texty písní a obřadů; fotografie k inscenaci a v neposlední řadě i děkovné dopisy. Filmy natočené pro mnichovskou, ani pro pražskou inscenaci se nám bohužel nepodařilo objevit.

Vzhledem k rozsahu této kapitoly není možné, abychom zacházeli do přílišných podrobností, jde nám spíše zachytit ohlas německého publika, a to především jeho odborné části.

Okrajově se dotkneme rovněž pražské inscenace této Gorkého hry. V materiálech vztahujících se k inscenaci pražské se zachovalo značné množství obecně použitelných názorů na tento dramatický text v Radokově úpravě a v několika recenzích se vyskytují rovněž i režisérovy teoretické úvahy. Konečně i v rozhovorech u příležitosti pražské premiéry se můžeme dočíst, jak sám Alfréd Radok obě inscenace srovnal.⁷⁹

Mnichovská inscenace *Posledních* byla již třetí Radokovou zahraniční režií. V té době už se v západním divadelním světě o Alfrédu Radokovi hovořilo jako o stálici na režiséřském nebi, a to právě především díky Laterně Magice, s níž zaujal na světové výstavě Expo58 v Bruselu v roce 1958. Uznání si vysloužil i po nedávném úspěchu *Švédské zápalky* ve Vídni (premiéra leden 1965)⁸⁰, po níž nazvali Radoka „novým Kortnerem bez rámusu“.⁸¹

V Německu prakticky zapomenutá hra Maxima Gorkého *Poslední* byla Radokovi nabídnuta dramaturgií mnichovského divadla.⁸² Od její

⁷⁹ Na základě dostupných materiálů by bylo možné detailně srovnat obě inscenace.

⁸⁰ Viz kapitola III.

⁸¹ Fritz Kortner (1892-1970) Rakouský herec a režisér. Vůdčí představitel expresionismu. Proslul svými precizními, emotivními režiiemi (kromě jiného režíroval i v Mnichově). Jako první inscenoval v Německu Beckettovo „Čekání na Godota“.

⁸² O spolupráci s Radokem měla v té době zájem i další

světové premiéry, která se uskutečnila v Berlíně v režii Maxe Reinhardta v roce 1910,⁸³ ji žádné německé divadlo neuvedlo. Za své znovuoobjevení vděčila šéfdramaturgovi Kammerspiele Ivanu Nagelovi, který pro připravovanou inscenaci nechal pořídit nový překlad do němčiny od Kurta Seegera. K inscenování *Posledních* v Mnichově byl Alfréd Radok přizván intendantem divadla Augustem Everdingem. Jednání mezi nimi začalo v době, kdy Radok ve Vídni připravoval *Švédskou zápalku*. Radok sám Gorkého hru také neznal, avšak jak v jednom rozhovoru řekl, odpovídala přesně jeho stylu.⁸⁴

Poněkud mylně se však v kritikách uvádělo, že Gorkij patří k Radokovým divadelním láskám. Radok to uvedl na pravou míru, když prohlásil: „přiznám se, že nejsem znalcem Gorkého a že mne neláká specificky. Našel jsem však v dramatu *Poslední* určitý obsah, který může rezonovat hlediště roku 1966.“⁸⁵ V této souvislosti prohlásil Radok na adresu mnichovské Kammerspiele: „Žádná dramaturgie světa mi nenabídla tak skvělý divadelní kus jako je tato

německá divadla (zj. Intendant Schiller-Theater Berlin Boleslaw Barlog, který se snažil Radoka získat pro inscenaci do svého divadla už od konce 50. let. Avšak z politických a zdravotních důvodů došlo ke zrealizování této spolupráce až v roce 1966 inscenací hry *Dům doni Bernardy* od F. G. Lorcy. Viz kapitola V.

⁸³ V carském Rusku byla totiž tato hra z roku 1908 zakázána.

⁸⁴ Radok se zasadil o zařazení této hry do dramaturgického plánu Národního divadla v Praze v následující sezóně. K Radokovým oblíbeným autorů patřili zejména ruští autoři a Tennessee Williams.

⁸⁵ Hořec, Petr: Návrat Alfréda Radoka do Národního divadla, in: *Květy*, roč. XVI, č. 44, 5. 11. 1966.

téměř neznámá hra od Gorkého, a neposkytla mi tolik svobody."⁸⁶

Radok si hru radikálně upravil a vytvořil jakýsi druh divadelně-filmového scénáře. Zcela rozbil strukturu této Gorkého realistické psychologické hry a udělal z ní velkou divadelní podívanou. Použil zde, jak už bylo řečeno, postupů Laterny magiky a zároveň přidal do inscenace vymyšlené obřady: například pokládání meče do bílé postele nevěsty, přenášení lůžka sluhy, na začátku III. jednání pak jakýsi obřad svatby, kdy jsou na scéně sluhové s řehtačkami a smějící se a zpívající služky, zatímco na stole stojí figurina se svatebními šaty. Během celého III. dějství se pak sluhové s řehtačkami vracejí na scénu a nakukují ze dveří a oken.

Intendant Everding se po setkání s Radokem ve Vídni jel ještě do Prahy podívat na Radokovu inscenaci Rollandovy *Hry o lásce a smrti*⁸⁷ a pak už došlo k pevnému rozhodnutí, Radoka do Mnichova k nastudování *Posledních* přizvat. Po dvouměsíčních přípravách se 1. prosince 1965 uskutečnila premiéra.

Recenzenti západoněmeckých a rakouských novin hodnotili inscenaci převážně kladně a oceňovali, že *„Dostat tak slavného muže, jako je pražský režisér Radok, do Mnichova, byla dobrá myšlenka. Neboť, stejně jako Brook nebo Strehler, se Radok počítá mezi elitu evropského divadla:*

⁸⁶ Eiswaldt, Edith: Ein Besessener der Bühne, in: *Abendzeitung*, 15. 10. 1965.

⁸⁷ Premiéra 15. října 1964 v Komorním divadle (Městská divadla pražská).

jeho záměr znásobit kukátkové divadlo pomocí filmové přítomnosti nejen „realistickými“ ale též estetickými dimenzemi, jeví se jako slibná možnost zmenšit propast mezi naším technickým světem a posvátným hájem jevištního umění.“⁸⁸

Dobře informovaná kritika připomínala čtenářům úspěchy Radokovy Laterny Magiky a o Alfrédu Radokovi psala jako o vzorném a mistrovském žáku obdivuhodné moderní české divadelní školy a jeho metodu označovali za „triumf simultánní režie“. Některé kritiky však psaly o „roztříštěné režii“, o níž soudí, že je dobrá pro ohromující žerty Laterny Magiky, avšak nehodící se pro skutečné dramatické divadlo.

Autor kritiky v novinách *Die Welt* připomíná, že Radok „tisíce svých nápadů nechává až příliš barokně rozrůstat“,⁸⁹ ale uznává, že publikum nakonec Radokově fantazii podlehl. Divadelní kritika nešetřila chválou, ale objevily se i výtky. Zejména, že některá místa hry jsou v Radokově interpretaci nesrozumitelná. Vladimír Procházka, který inscenaci v Mnichově viděl a informoval o ní v českém tisku, se oproti nim domnívá, že to bylo představení nad slunce jasné, a to nejen pro něj, ale i pro středoškolačku z Mnichova. Dle jeho slov prý inscenací byli unešeni zejména mladí lidé.⁹⁰

Přes veškeré připomínky byl však pokus

⁸⁸ Kaiser, Joachim: Was hat Radok inszeniert?, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3. 12. 1965.

⁸⁹ Pfeiffer-Belli, Erich: Blocksbergzauber zu Petersburg, in: *Die Welt*, 9. 12. 1965.

⁹⁰ Srov. Procházka, Vladimír: Zápisky z Mnichova, in: *Nedělní příloha*, 23. 1. 1966.

Alfréda Radoka „zaklít starý dobrý naturalismus do kouzelné říše bizarního a skurilního, považován za odvážný a byl hodnocen kladně. V žádném případě inscenace nepostrádala dráždivost a půvab”.⁹¹ Celkově tedy hodnotili Radoka jako „velmi nadaného režiséra se smyslem pro detaily, pro optický důraz, pro dramaturgické dělení a pro výrazné zaujetí. Inscenuje mezi řádky a čtení textu nechává na divákovi.”⁹² Zazněly hlasy, že Radokův „bouřlivý talent a jeho obrovské množství nápadů budou vítány při dalších příležitostech.”⁹³

Už na samém začátku představení při otevření opony v Kammerspiele se prý ozval potlesk. Měl být projevem uznání pro jevištního výtvarníka Jürgena Rose, který v intencích režiséra postavil na jevišti bizarní panoptikum starožitností a kuriozit: komora na haraburdí, tikající prastaré stojací hodiny, mobiliář prožraný od molů, vše na scéně pod vrstvou pavučin. Na jakémsi balkonku v levé části scény byla umístěna vojenská kapela, která čas od času mizela za oponkou. A téměř uprostřed stála pokojová stěna, která najednou ožívala mihotáním filmu. Na jejím pozadí byly promítány filmy symbolické i dokumentární, ale například i rodinné fotografie jednajících postav. Do této projekční stěny navíc výtvarník zasadil dveře (připomínají dvířka od kůlny či chlívk), kterými se dalo vcházet přímo na scénu.

⁹¹ Salmony, Georgie: Gorki-Premiere in den Kammerspielen: Tragische Hanswurstiade?, in: *Abendzeitung*, 3. 12. 1965.

⁹² Pfeiffer-Belli, Erich (pozn. 89).

⁹³ Salmony, Georgie (pozn. 91).

Vpravo byl zavěšen obrovský lustr, vlevo se vznášely ve výšce „oběšené“ figuríny a oprátky. „Výtvarník nepředvedl žádnou místnost, ale nanejvýš změt' prvků místnosti, které se staly něčím jako tmavou rozštěpenou, obytnou krajinou'." ⁹⁴ „Odpoutané divadlo, magie a iluze." ⁹⁵

Neustále a všude se na jevišti něco dělo, ať už ve skupinách či izolovaně. Osoby přicházely a odcházely půl tuctem dveří, služebnictvo vyděšeně vtrhávalo v houfech na jeviště, aby tam neustále kmitalo a poskakovalo v úklonu a se psím pohledem kolem vrchního drába, domácího tyrana Ivana Kolomijceva. Nespočetné akce zavírání a otevírání oken, z nichž dovnitř nakukovali zvědaví statisté. Lidé na scéně se hádali, jedna z dcer hrála na klavír, druhá si nechávala „masírovat“ záda metlami. Bláznivé pobíhání Alexandra po scéně s maškarním nosem, vousy a klaunskou čepicí, jež doprovázel škleby, vyplazováním jazyka a přitom proháněl služky a cákál se ve škopku s vodou. Tikot stojacích hodin, bouchání dveřmi, služky šijící nádherné svatební šaty, Jakov neustále popojíždící sem a tam ve svém kolečkovém křesle. Vstupy a odchody herců četnými dveřmi - rytmus a pohyb tu byly zkrátka neustále přítomné a rekvizity slavily triumf. Neklid byl povinností této inscenace. Je to „l'art pour l'art“, radost z hravosti, nebo to má

⁹⁴ Katz, Anne Rose: Alfred Radok aus Prag inszenierte Gorki in München, in: *Kölner Rundschau*, 8. 12. 1965.

⁹⁵ Salmony, Georgie (pozn. 91).

svůj význam?, ptala se většina kritiků.

Kritikům se nelíbilo, že Radok svým ztvárněním rozbil Gorkého text. Tvrdili, že to „byla v lepším případě parafráze Gorkého kusu, divadlo jako takové to však nebylo. To poněkud pod rukama režiséra zmizelo.“⁹⁶ Nebo že „pozítří už nikdo nebude vědět, zda byl ten kus opravdu od Gorkého. Titul v paměti nezůstane, lidé si vzpomenou jen na způsob zpracování.“⁹⁷ „To není avantgarda z východu, to jsou ‚Poslední‘ volně podle Gorkého.“⁹⁸ Jeden z kritiků se dokonce vyjádřil, „že hra ‚Poslední‘ není žádná hra, je to nanejvýš skica, návrh.“⁹⁹ A nechápe, proč si intendant Everding vybral právě tuto Gorkého hru, která sklídila před mnoha lety v Berlíně takový neúspěch. Domnívá se, že „pro Radoka však byla tato skica pouhým prostředkem pro jeho pozoruhodné jevištní nápady.“¹⁰⁰ Jinde se zase píše „Radok servíruje toto drama všemi prostředky dramatického umění našeho století: realistické, surrealistické a zcizující divadlo, pantomimu s tancem, hraný film, filmové týdeníky, Čajkovský a nová hudba, velcí herci a statisté z řad studentů. Z toho všeho se až tají dech, ale ‚Poslední‘ to k novému životu neprobudí.“¹⁰¹ A uzavírají, že A. Radok „je vynikající inscenátor,

⁹⁶ Klaulehn, Walter: Gorki unter der Laterna magica, in: *Münchener Merkur*, 3. 12. 1965.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Rappmannsberger, Franz J.: Die Letzten beissen die Hunde, in: *Echo der Zeit*, 19. 12. 1965.

⁹⁹ Pfeiffer-Belli, Erich (pozn. 89).

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ Weiser, Peter: Das Stück war der Regie nicht gewachsen, in: *Wiener Kurier*, 9. 12. 1965.

ale nikoliv režisér."¹⁰² Dokonce se cítili být podvedeni, „že slíbil nastudování Gorkého čtyřaktového dramatu *„Poslední“*, ale to nedodržel."¹⁰³ „Radok proměnil dramaturgický a psychologický vnitřní rámec hry v pestrý, tragikomický cirkus světa."¹⁰⁴

Na svou obhajobu Radok uvedl: „V tomto zpracování hry *Poslední* zůstává Maxim Gorkij celý. Celý, to znamená Gorkij – psycholog a filosof. Dramatik Gorkij situuje své skutečné lidi „do pokoje“, kterému chybí jedna stěna. Naše inscenace přenáší jednání těchto skutečných lidí na jeviště.

Některé prostředky, kterých inscenace používá, jsou nelogické v rovině emocionální. Často bude dvojí, protikladná akce probíhat v několika rovinách. Například na scéně a ve filmu, v textu a v hudbě, která text doprovází. Takové zmnožení vztahů předpokládá mnohavýznamovou práci herců. Důrazem na tuto mnohavýznamovou, přesnou a pravdivou práci herců hledáme na podkladě Gorkého textu rezonanci v současném hledišti."¹⁰⁵

Většina kritiků se domnívala, že divák je spíše zmaten než zaujat. Vedle toho, že psali o umělecké řeči, triumfu simultánní režie, poukazovali zároveň na nesrozumitelnost. Tvrdili, že jsou herci podřízeni Radokově „kouzelné

¹⁰² Klaulehn, Walter (pozn. 96).

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Anonym: Theatervergnügen ohne Text, in: *Bayerische Staatszeitung*, 10. 12. 1965.

¹⁰⁵ Radok, Alfréd: Poznámka režiséra k inscenaci, in: Maxim Gorkij: *Poslední*, Program ND 1966 – premiéra 10. 9. 1966.

hůlce", a že jim údajně nedává dostatek příležitosti k osobním výkonům. Herci tak prý mohli jen odevzdat vizitku své osobnosti: Romuald Pekny jako oportunistický-brutální policejní komisař a otec rodiny Ivan Kolomijcev,¹⁰⁶ bolestiplná Maria Nicklisch v roli matky, Therese Giehse - zkamenělá a nadmíru ruská chůva, Wolfgang Büttner (Jakov) upoutaný na kolečkové křeslo. Masky E. O. Fuhrmanna (v roli Lešče) byla trochu stylizovaná do podoby Lenina.

Domnívali se, že žádný z herců nepůsobí dojmem, že by se se svojí rolí byl sto ztotožnit, a to i přes nepochybnou kvalitu herců. Nicméně právě nesporný úspěch této Radokovy inscenace spatřovali kritici v práci s herci mnichovského divadla *Kammerspiele*. Ačkoliv museli dle nich herci přes všechn zmatek hrát se značnou námahou, byly jejich výkony barvité a intenzivní.

Kritika nešetřila ani výtkami k Radokovu nápadu zařadit do inscenace filmové projekce.¹⁰⁷ Zazněly názory, že „hudební a filmové asociace ne vždy zesilovaly to, co se odehrávalo na scéně, přechodem k filmu, který nevyjadřoval nic nového, se mnohé zdálo být pouhým zdvojením. Avšak, kde se to podařilo, tam získal děj rozměr. V takovém případě se dalo pochopit, co měl očividně Radok v úmyslu a co nedokázal ve všech bodech uskutečnit.“¹⁰⁸

Zprávy o ohavnosti policejních praktik byly

¹⁰⁶ R. Pekny údajně sám sebe navíc často parodoval.

¹⁰⁷ Na žádném ze snímků k inscenaci bohužel není projekce zachycena.

¹⁰⁸ Katz, Anne Rose (pozn. 94).

v inscenaci všechny převedeny do němých filmových scén. Měly jistou rytmickou dráždivost, ale ti z diváků, kteří nevěděli, o čem tyto filmové záběry vlastně vypovídají, na to prý ani nemohli přijít. To však pravděpodobně nebyl Radokův úmysl. Tato filmová vyprávění působila přesto občas jako pouhé zkrášlení či úmyslné zatajování. Část publika tím byla rozladěná a druhá, větší část diváků byla bezradná. Ale přesto byli všichni nadšeni „Radokovými zázraky“. „Pestrý, zářící, míhající se, občas mámivý a pak zase nudný zmatek, obzvláště ve třetím dějství.“¹⁰⁹

Sám Alfréd Radok hodnotil z odstupu mnoha let tuto svoji mnichovskou inscenaci velmi sebekriticky: „Když jsem hovořil o herecké práci, zdůrazňoval jsem, že herec nesmí sám sebe ukazovat na jevišti. Teď chci mluvit o tom, že ani režisér nesmí na jevišti ukazovat, jak pracuje s prostorem a časem, když tyto deformace prostoru a času nevycházejí z obsahu hry.

Dělal jsem v Mnichově v Kammerspiele hru Maxima Gorkého ‚Poslední‘. Nebylo to silné představení. Já myslím, že jsem tam ukazoval Radoka. Proč? Velmi mi záleželo na Mnichově, na tom, abych měl právě v Kammerspiele úspěch. Tedy kalkuloval jsem. Chtěl jsem ukázat všechno, co umím. Jak umím pracovat s hercem, jak umím pracovat s prostorem a časem, a to jsem mohl ukazovat zvláště proto, že jsem v této inscenaci volil princip Laterny magiky, tedy kombinaci

¹⁰⁹ Klaulehn, Walter (pozn. 96).

filmu a skutečnosti jeviště. Čili podvědomě, aniž bych si to uvědomoval, jsem s divákem kalkuloval.

Toto představení bylo zajímavé a přineslo řadu nových věcí. Podle mne však nebylo dobré, přestože jsem nebo právě proto, že jsem dostal potom řadu nabídek, abych pracoval v dalších německých divadlech. A tady chci ukázat rozdíl, jakým způsobem může člověk počítat s divákem nebo pouze kalkulovat s divákem. Kalkulace, intelektuální kalkulace, ať už se objevuje u herce, výtvarníka či režiséra, nikdy neposlouží autorovi, neposlouží hře. Ovšem zde se zase dostávám k paradoxu: Posloužil jsem tehdy touto inscenací v Mnichově Gorkému? Odpovídám ano, zcela určitě ano, protože jsem přesvědčen o tom, že hra Poslední se nedá hrát tak, jak je napsaná. Nemá dobrou stavbu. Má solidní základní konstrukci, postavy jsou dobře udělané, ale celek potřebuje úpravu. Já jsem z práce na této úpravě, z tohoto zápasu o hru pravděpodobně přešel ke kalkulaci: jaké má vlastně možnosti udělat tuto hru zajímavou. A proto to, co jsem dělal pak na jevišti, nevycházelo z mých pocitů spontánně. Moje intelektuální představy převažovaly nad tím, co jsem měl ve hře objevovat pro diváky. Hru jsem znovu režíroval v Praze. Byla to lepší inscenace. Pravděpodobně jsem některé situace více domyslel. V Mnichově jsem sice pracoval s velmi dobrým výtvarníkem, který rozuměl pojmům přesnost a věcnost, ale k tomu, že pražská inscenace byla lepší než mnichovská, jistě přispěla také

Svobodova scéna. A dále okolnost, že jsem pracoval v Praze v době, kdy tato inscenace rezonovala s pocity diváků. Diváci cítili a viděli ve hře o policejním komisaři, který ve jménu ideálů dělá největší svinstva, to, co sami prožili. Můj režijní plán je často charakterizován vrstevnatostí vztahů a obsahů. Bylo to bezděčné přenášení mého vidění skutečnosti života na jeviště."¹¹⁰

Pražská inscenace *Posledních* v Národním divadle na scéně Tylova divadla následovala bezprostředně po nastudování *Posledních* v Mnichově. Mezitím, tj. více než půl roku, Radok nic norežíroval. V Národním divadle v Praze začal Alfréd Radok pracovat na inscenaci Gorkého až v posledním zkouškovém období sezóny 1965/66. Premiéra 10. září 1966, jež otevírala další sezónu, byla zároveň úspěšným Radokovým „comebackem“ do Národního divadla po více než sedmi letech.

Pro tuto inscenaci nechal Radok pořídit nový film, jehož kameramanem byl Miroslav Pflug.¹¹¹ Rovněž další spolupracovníky Radok obměnil: scénograf - Josef Svoboda, pohybová spolupráce - Zora Šemberová.

V jednom z rozhovorů před premiérou pražské inscenace *Posledních* Radok prohlásil: „Nezměnil jsem základní inscenační záměr. Moje koncepce však plně vyznívá teprve zde v Praze [...] Celá

¹¹⁰ Hedbávný, Zdeněk (pozn. 2), s. 318-319.

¹¹¹ Nepoužil filmu z mnichovské inscenace - možno srovnat - k dispozici jsou oba filmové scénáře - uloženo v divadelním oddělení Národního muzea v Praze.

inscenace [mnichovská] je v jistém smyslu experiment. Opravil jsem některé pasáže na základě mnichovských zkušeností. Vedení činohry mi poskytlo v práci plnou podporu."¹¹² „Pražské představení vyšlo podle mého názoru mnohem lépe zejména proto, že jsem měl výtečného pomocníka ve výtvarníku Josefu Svobodovi, který svým výtvarným řešením umožnil, aby vyšly různé složité vztahy a aby tyto vztahy byly viditelné a srozumitelné. Vždyť Poslední je v podstatě divadlem vztahů mezi divadlem a hercem, mezi slovem i hudbou a Josef Svoboda vytvořil takový jevištní prostor, že tento záměr vychází. Příkladem toho je mistrné Svobodovo řešení různých prvků scény, které dohromady tvoří jakousi koláž, kdy například výtvarně kloubí s filmovým plátnem živý orchestr a kdy divák toto všechno vnímá jako celek. To je první věc, která značně odlišuje pražskou inscenaci od inscenace mnichovské [...]"¹¹³

Tou druhou a velmi podstatnou věcí byla dle Radokova mínění „velikost herce, jakým je nesporně zasloužilý umělec Rudolf Hrušínský [...] Postava Kolomijceva v jeho podání je oním elementem, jímž se pražské představení diametrálně liší od mnichovského, třeba tam hrál tuto postavu herec, který je pokládán za nejlepšího německy mluvícího herce."¹¹⁴

Když byl Radok požádán o zhodnocení kritického ohlasu k mnichovské inscenaci, uvedl:

¹¹² Anonym: V den premiéry, in: Svobodné slovo, Praha 10. 9. 1966.

¹¹³ Hořec, Petr (pozn. 85).

¹¹⁴ Tamtéž.

„[Kritika] byla rozpačitá. Domnívám se, že toto představení bylo pro Mnichov určitým šokem. Nemohu však hovořit výlučně o kritice mnichovské, protože představení Posledního zhlédli i kritici z jiných měst, kteří poučeně zařazovali a srovnávali.“¹¹⁵

Radok dále vzpomíná, jak jej přijali lidé kolem mnichovského divadla a lidé pracující přímo v něm, a také jak byla jeho inscenace vedle kritiky přijata posléze mnichovským obecnstvem. *„Když pracovníci mnichovského divadla viděli, že jsem profesionál, chovali se profesionálně, což je velmi příjemný pocit. My, v Čechách, bychom se měli učit, co je to profese. Pokud se týče obecnstva, nechci soudit sám, ale lidé, kteří znají tamní poměry říkali, že ovace, s nimiž hru obecnstvo přijalo, byly něčím výjimečným.“¹¹⁶*

Po hudební stránce srovnal obě inscenace autor hudby k pražské inscenaci O. F. Korte: *„Zkušenosti z Mnichova mnoho věcí usnadnily, i když česká verze si vyžádala nutně mnohé změny a nový přístup. V každém případě hrají v pražské inscenaci podstatně lepší hudebníci.“¹¹⁷*

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ Hořec, Petr (pozn. 85).

„Ještě to není ani měsíc od naší premiéry – a přece se mi to zdá být už tak dávno. [...] Je potěšující vidět, jaký dělá inscenace na diváky dojem. Za tu dobu se k mému uchu doneslo mnoho nadšených ohlasů. Také od divadelníků! Pro mě osobně se stává úloha Ivana stále větším zážitkem. Obdivuhodné, jak se každé představení obnovuje. Pokaždé si přeji, abych Vás zaujal. Představuji si, že sedíte v lóži. [...]“. in: Děkovný dopis Romualda Pekného Alfrédu Radokovi (překlad Eva Slavíčková), Linz an der Donau, 28. 12. 1965. (Národní muzeum v Praze – Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka).

¹¹⁷ Korte, O. F.: Hudba v tvorbě Alfréda Radoka, in: Divadelní noviny, roč. X, č. 3, 5. 10. 1966, s. 3.

S inscenací *Posledních* hostovala činohra pražského Národního divadla v Berlíně. Inscenace se udržela na repertoáru do června 1968 a dočkala se celkového počtu čtyřiceti repríz. O tom, jak dlouho byla uváděna inscenace v Mnichově a kolika repríz dosáhla, informace bohužel nemáme.

**V. Federico Garcia Lorca: *Dům doni Bernardy*
- Schiller Theater (Schlosspark Theater),
Berlín 1966**

Po zářijové premiéře Gorkého *Posledních* v pražském Tylově divadle odjel Alfréd Radok zkoušet do západního Berlína hru španělského autora Federica Garcíi Lorcy (1898 - 1936) *Dům doni Bernardy*.¹¹⁸

Inscenace vznikla v Schlosspark Theater, pobočné scéně Schiller Theater Berlin,¹¹⁹ v jehož čele tehdy stáli intendant Boleslaw Barlog a šéfdramaturg prof. Albert Bessler. Moudrý a osvícený Barlog zde v té době zastával funkci intendanta už více než dvacet let a během padesátých a šedesátých let se snažil bourat zeď mezi kulturou Východu a Západu. Toto divadlo se tehdy vyznačovalo eklektickým repertoárem reprezentačního výběru. Na jevištích Schiller Theater se hrály nejen hry klasiků a současných západních autorů, ale pravidelně byly do repertoáru zařazovány rovněž hry autorů z východního bloku.¹²⁰

Jak se lze dočíst v knize Zdeňka Hedbávného,¹²¹ Boleslaw Barlog projevil zájem o spolupráci s Radokem už v roce 1958, kdy viděl v

¹¹⁸ *Dům doni Bernardy* je Lorcovým posledním dramatem, jež dokončil krátce před svou smrtí v roce 1936. Světová premiéra této hry se uskutečnila až o devět let později, 8. 3. 1945 v Buenos Aires.

¹¹⁹ Kromě Schlosspark-Theater další pobočná scéna Schiller-Theater byla tehdy Schiller Theater Werkstatt, čili divadlo-dílna. Právě v Schiller-Theater měla hra *Dům doni Bernardy* v roce 1955 v režii Karla H. Strouxe německou premiéru.

¹²⁰ V době uvádění *Domu doni Bernardy* byly na repertoáru Schiller-Theater hry např. těchto autorů: Shakespeare, Calderon, Goethe, Hebbel, Brecht, Majakovskij, Zuckmayer, Lorca, Vitrac, Molière, Schiller, Pinter, Giraudoux, Saunders, Shaw, Katajev, Mauriac, Carlino. Srov. Program k inscenaci Bernarda Albas Haus, Schiller Theater - Schlosspark Theater 1966.

¹²¹ Srov. Hedbávný, Zdeněk (pozn. 2), s. 326 - 330.

pražském Tylově divadle jeho inscenaci *Komika* (1957). Bezprostředně poté napsal Alfrédu Radokovi dopis, v němž jej pozval k hostování do Schiller Theater. Spolupráce se však z politických a zdravotních důvodů mohla uskutečnit až o osm let později a jejím výsledkem byla právě inscenace *Domu doni Bernardy*.

Radok se této značně problematické hře dlouhá léta vyhýbal, avšak nakonec se z *Domu doni Bernardy* stala Radokem nejčastěji inscenovaná hra. Nastudoval ji celkem třikrát, vždy na scéně Josefa Svobody. Poprvé právě v Berlíně (1966), dále v Praze (1967) a v Bruselu (1969, v Théâtre Royal du Parc).¹²²

Radok chtěl především dokázat, že tuto tragédii s dominující postavou despotické statkářky, která řídí životy svých dcer až do hrůzného poznání, kdy nejmladší dcera Adéla umírá v marné vzpouře, lze hrát také jako psychologickou. Většinou se totiž hrála jako expresionistická. Často se při inscenování kladl důraz jen na vnější znaky, neboť Bernardiny dcery jsou Lorcou vnějškově charakterizovány.

Nepaušalizoval postavy jako mnoho režisérů před ním. Dokonale vybudoval postavy, propracoval

¹²² „[...] Váš dopis [...] mě zastihl právě před odjezdem do Bruselu. Psal jsem Vám o tom, že tam inscenuji (a zase se Svobodou) opakování Bernardy. Pozměnil jsem trochu půdorys scény, udělal jsem novou úpravu. Budu v divadle Royal du Parc do 12. listopadu. Pak pravděpodobně odjíždím okamžitě do Düsseldorfu, kde mám právě Bölllovou premiérou Klauna otevřít nové divadlo.”

Z dopisu A. Radoka Zd. Hedbávnému z 11. září 1969, in: Hedbávný, Zdeněk (pozn. 2), s. 346–347.

jejich psychologii a jejich vztahy.¹²³ Výrazným způsobem diferencioval zejména pětici sester zoufale toužících po muži a posílil mimořádné smyslné napětí mezi nimi. Radok odhalil v Lorcově textu skryté motivace jednání postav. Tvrdil, že musí existovat důvod, proč jsou lidé tvrdí. Zdůrazňoval, že ženy v Bernardině domě nemůže neustále ovládat nenávist, intriky a hysterie. Není možné, aby Bernarda byla jen zlá, má jistě také chvílky, kdy potřebuje své dcery pohladit a pomazlit se s nimi. A rovněž sestry mezi sebou pořád jen nemohou soupeřit a nenávidět se, ale určitě si také musejí hrát, dělat legraci.¹²⁴

Radok hru zbytečně nepoetizoval, naopak celou inscenací vládly psychologie, realismus, strohost a chladná objektivita. Přitom „*Radok přesto dosvědčil, že divadlo je především poezie*“.¹²⁵

Svým přístupem k tomuto dramatu navíc Radok dokázal, že nemá zapotřebí omračovat diváka jen polyfonickým propojováním různých prvků a zapojováním techniky. V případě této režie zvolil totiž Radok střízlivou režijní koncepci, soustředěnou výhradně na hereckou práci, zcela se vzdal jakékoliv sebemenšího náznaku multimedialní show. „*Radok plně ospravedlňuje i všechny režie předcházející a potvrzuje, že i v nich přistupoval k režii vždycky po nejintimnějším*

¹²³ Viz příloha č. VII.18. Bernarda - úvod o pracovní metodě při zkouškách.

¹²⁴ Srov. Hedbávný, Zdeněk (pozn. 2), s. 326 - 330.

¹²⁵ Drmola, Evžen: Berlínský dům doni Bernardy, in: *Rudé právo*, 1. 2. 1967.

*splynutí s osobitými hodnotami té které hry, a že rozhodnutí pro formu inscenačního vyjádření opírá vždycky o umělecký respekt k povaze díla."*¹²⁶

Jeden z kritiků zařadil tuto inscenace do linie Radokovy práce, v níž volil postupy podobné těm v pražské inscenaci Gogolovy *Ženitby*,¹²⁷ tedy vyjadřoval se jen herci.¹²⁸

V této inscenaci bylo důležité každé gesto, slovo, replika, které Radok často stavěl do kontrastů, aby tak dodal hře autentičnosti. Radok vytvořil filigránskou práci, která strhovala svým dokonalým tvarem.

Rovněž scénickému výtvarníkovi Josefu Svobodovi „uložil“ Radok držet se jednoduchosti. Scéna byla obemknuta holými bílými mohutnými sádrovými stěnami, na nichž byly jen špinavé linky, jakoby způsobené zatékáním deště, a tvořily kontrast k postavám žen oděných v černém.

Půdorys scény zůstal po celou délku představení beze změny. V čelní stěně byly umístěny dveře do oblouku, vedoucí ven ze dvora. Vpravo od nich se nacházel stupínek s několika schůdky přede dveřmi do Bernardiny ložnice, a nejbližší rampě vpravo byly umístěny schody vedoucí k ložnicím dcer. Na scéně se objevilo jen málo rekvizit jako židle, křeslo pro Bernardu, stoličky, stůl, škopky, hadry, rejžáky. Jedinou výraznější změnu představovalo obrovské vyšívací

¹²⁶ Hepner, Václav: *Sevřený život. K premiéře Domu doni Bernardy od F. G. Lorcy v Národním divadle v Praze*, in: *Práce - venkov*, 12. 3. 1967.

¹²⁷ Premiéra 25. 6. 1963, Městská divadla pražská (Komorní divadlo).

¹²⁸ Drmola, Evžen (pozn. 125).

plátno, které ke konci druhého dějství během hádky o milence mezi sestrami Angustias a Adélou, v jednom okamžiku scénu symbolicky přepažilo.¹²⁹

Kromě psychologie byl pro Radoka ještě důležitý důraz na charakteristiku prostředí, tradice a obyčeje. „*Příčemž neevokoval na scéně ošidnou španělskost, nýbrž přistoupil k této hře jako Středoevropan.*“¹³⁰

Podobně jako v obou inscenacích Gorkého *Posledních*, tak i v této inscenaci přidal Alfréd Radok celou řadu písní¹³¹ a rituálů, například obřad po pohřbu Bernardina manžela či slavnostní přinášení vyšívacího rámu.¹³²

Zároveň se zde vedle těchto „velkých obřadů“ vyskytují i každodenní rituály,¹³³ ve většině případů v nich vystupují služky. Hned na samém počátku, Radokem zcela vymyšlený výstup, v němž tři služky drhnou za zvuku zvonů podlahu. Připravují místnost, v níž je podél stěn rozmístěn velký počet židlí a uprostřed stojí křeslo pro Bernardu. Zde po pohřbu přijme Bernarda smuteční průvod žen a zároveň bude uvedenena v úřad, začne vládnout nejen nad

¹²⁹ Josef Svoboda byl scénografem také Radokovy následující inscenace „Domu doni Bernardy“ v pražském Tylově divadle. Scéna pro obě inscenace byla víceméně totožná.

¹³⁰ Drmola, Evžen (pozn. 125).

¹³¹ Jediný mužský element inscenace je hlas muže, který kdesi v dálce zpívá.

¹³² Přinesení vyšívacího rámu má podobný obřadný charakter jako přinesení postele v inscenaci „Posledních“. Obě rekvizity pak navíc plnily symbolickou funkci.

¹³³ O obřadech v inscenacích Alfréda Radoka viz např. Stehlíková, Eva: Radokovo Otvírání studánek, in: *Divadelní Revue*, roč. XVII, 2006, č. 2, s. 21–33.

statkem, nýbrž i nad osudy svých pěti dcer.¹³⁴ Radok chtěl ukázat, že právě všední den a každodenní povinnosti „uvězněných“ frustrovaných žen, tvoří v tomto dramatu princip, který vrcholí tragédií.

Celkem devatenáct hereček a dalších deset žen-plaček neustále kroužilo v malém prostoru jeviště. Všechny ty služebné, plačky i Bernardiny dcery přesně rytmizovaly celou inscenaci.¹³⁵

Ohlas kritiků i diváků na Radokovo berlínské hostování byl opět velice příznivý. Psalo se o ní dokonce, že „ze všech premiér uvedených v té sezóně ve Schlosspark Theater sklídila největší potlesk“.¹³⁶ Mezi recenzemi se však objevila jedna záporná kritika.¹³⁷ Autor této recenze označil inscenaci za „večer plný zklamání“. Dle jeho názoru se opět ukázalo, jak „je problematické pověřovat režiséry cizí jazykové oblasti poetickými a tvarově přísnými úkoly.“

Psal o Radokově inscenaci jako o povrchní a nevyrovnané produkci, již nelze srovnávat s jinými provedeními této Lorcovy hry. Hlavní problém viděl v tom, že se Radok rozhodl tento

¹³⁴ Tento obřad ve své recenzi k pražské inscenaci přirovnal Sergej Machonin ke korunovaci.

¹³⁵ Podobně rytmizovány byly i obě Radokovy inscenace „Posledních“. „Poslední“ a „Dům doni Bernardy“ spojují rovněž hlavní postavy, hlavy rodiny, diktátorský otec v „Posledních“ a Bernarda coby despotická matka, kteří svým jednáním v dobré snaze tyranizují své nejbližší.

¹³⁶ Urbach, Ilse: Triumph für Conny und ihre Kolleginnen. Radok inszenierte „Bernarda Albas Haus“ in Steglitz, in: *Kurier*, 7. 12. 1966.

¹³⁷ Ritter, Heinz: Die Wiederbegegnung mit Garcia Lorca brachte keine Erfüllung. Heisser Atem fehlte. Barlogs Schauspiel-Damen fanden nicht ihren Meister: „Bernarda Albas Haus“ im Schlosspark-Theater, in: *Abend*, 7. 12. 1966.

kus udělat příliš jednoduše. V inscenaci postrádal zejména lyriku, na níž byly běžně inscenace *Domu doni Bernardy* založeny.

Tvrdil, že „A. Radok nenachází přístup k Lorcovu světu a k ženám. [...] Inscenuje tuto horkou, tvrdou, tvarově pevně sevřenou baladu jako kus nějakého španělského Schönherra nebo Kotzebua¹³⁸ – dle motta španělské ženy nejsou poněkud šťastné.“

Radokově interpretaci dále vytýkal střídání stylů a to, že inscenace není schopna udržet vnitřní napětí. „Tíseň a výkřiky žen v tomto dramatu by měly vzbudit větší slitování, divákům by se měla téměř svírat hrdla – nic z toho se však [...] nekoná.“ „Jednou je v Bernardině ženské stáji veselo jako v dívčím penzionátu a náhle je vše přehlušeno mlčením. Málokdy se zažije tak mnoho špatně nasazených tónů a gest v tak přesně kontrolovatelném kuse, jako je v tomto představení.“ Dokonce ani o hereckých výkonech se tento kritik nevyjádřil kladně, třebaže herečky obhajoval, neboť jejich výkony byly dle jeho názoru oslabeny špatným režijním vedením. Proto jej udivilo, že premiérové publikum silně aplaudovalo.

Všichni ostatní však ve svých recenzích žasli nad Radokovou pokorou a jeho tvůrčím citem k povaze uměleckého díla. Obdivovali stylovou čistotu, s jakou přistoupil k inscenační problematice této tragédie. „Právě tak kompaktní

¹³⁸ Karl Schönherr (1867–1943) rakouský dramatik. August von Kotzebue (1761–1819) německý dramatik.

jako sensitivní a ve své barbarské tvrdosti krásné představení."¹³⁹ „[...] představení [...] mělo formát slavnosti [...] Čech Alfréd Radok inscenuje hru se studenou přímočarou věcností, která dodává hře obecnou platnost."¹⁴⁰

Zároveň poukazovali na to, že „tentokrát se nekonala žádná magie”.¹⁴¹ Jak píše ve své kritice Evžen Drmola: „I v západním Berlíně si leckterý kritik a divadelník myslel, že Radok hru přepíše, že z ní udělá tragický muzikál s prvky Laterny Magiky, že rozbije stěny dusného lorcovského dramatu a na jevišti se bude prolínat celá radokovská symbióza jevištních prostředků. V tom se však všichni zmýlili a možná, že byli zklamáni. [...] Nepřijel [Radok] do Berlína ohromovat nebývalou jevištní imaginací, snažil se být jako režisér až cudný.”¹⁴²

V kritikách se však více než o režijní koncepci psalo o postavách a jejich hereckých představitelkách. Nejednen kritik poukázal na fakt, že měl Radok k dispozici mimořádně skvělé herečky, jež se mu podařilo sladit do nekonvenční harmonie.

Recenzenti bez výjimky vzdali hold seniorce souboru Else Wagner, která hrála Bernardinu šílenou matku Marii Josefu. Výkon této tehdy osmdesáti šestileté dámy s mladistvou pamětí pro

¹³⁹ F. L.: Lorca: Bernarda Albas Haus. Premiere im Schlosspark-Theater, in: *Die Welt*, 7. 12. 1966.

¹⁴⁰ Stolze, Eva: Cornelia braucht sich nicht zu schämen, in: *Berliner Zeitung*, 8. 12. 1966.

¹⁴¹ Pfeiffer, Herbert: Diesmal gab es keine Magie. „Bernarda Albas Haus” im Schlosspark-Theater, in: *Morgenpost*, 8. 12. 1966.

¹⁴² Drmola, Evžen (pozn. 125).

text i pohyb v prostoru a s nesmírným smyslem pro humor se vyznačoval skromností a disciplínou velké umělkyně. „Alfréd Radok na této ženě v jejím požehnaném věku dokázal vyloudit ještě novou polohu. [...] Její osobnost zaplňuje scénu, uchvacuje obecenstvo, dříve než řekne jediné slovo. Řeč je potom melodická v každé větě.“¹⁴³

Vedle Elsy Wagner se kritiky zaměřily zejména na berlínský divadelní debut mladičké Corneliie Froboess – do té doby známé dětské pěvecké hvězdy populární hudby – v roli nejmladší Bernardiny dcery Adély. „Cornelia Froboess se ukázala jako překvapivě dobrá a sympatická herečka.“¹⁴⁴ Ve svém prvním vystoupení se „ukázala jako malá živá, a poté také jako vnitřně intenzivní tragédka.“¹⁴⁵ Jeden z kritiků se ozval, že jí pro tuto roli „chybí zralost.“¹⁴⁶

Z ostatních hereček kritici chválili zejména představitelku nejstarší z Bernardiných dcer Augustias, Sibylle Gilles. Jedna recenze nazývá její výkon velkolepým a druhá obdivuje hereččinu odvahu k ošklivosti. Na této herečce prý udivovalo dokonalé ovládání těla i pohyby, proměnlivost tváře, řemeslně přesný smysl pro styl a situaci.

O představitelce Bernardy, Lu Säuberlich, psali, že dodává titulní roli tyranské matky

¹⁴³ Brendemühl, Rudolf: Frauen ohne Mann. Im Schlosspark-Theater: „Bernarda Albas Haus“, in: *Nacht-Depesche*, 8. 12. 1966.

¹⁴⁴ Stolze, Eva (pozn. 139).

¹⁴⁵ Pfeiffer, Herbert: Lebhaftes Conny, in: *Morgenpost*, 7. 12. 1966.

¹⁴⁶ Brendemühl, Rudolf (pozn. 142).

statutární podobu. A právě její dialogy se služkou Poncií v podání Berty Drews byly označeny za nejsilnější částí večera.

Po návratu z Berlína se Radok začal věnovat přípravám inscenace *Domu doni Bernardy* v pražském Národním divadle.¹⁴⁷ Během jedné sezóny předvedl na scéně Tylova divadla dvě inscenace se zcela odlišným režijním přístupem: *Poslední a Dům doni Bernardy*.¹⁴⁸

U pražské inscenace *Domu doni Bernardy* zůstala základní režijní koncepce stejná jako v Berlíně: střízlivá inscenace odehrávající se v holých bílých zdech a především na předscéně, zaměřená výhradně na herce. V případě berlínské inscenace učinil Radok v textu drobné úpravy, pro tu pražskou pak text doznal výrazných změn. Radok, nespokojen s překladem tohoto dramatu do češtiny od Lumíra Čivrného z roku 1957, se ve spolupráci s lektorem Milanem Calábkem pustil do jeho úpravy. Převodli zejména dialogy do hovorového jazyka a od některých počeštěných jmen postav se vrátili k jejich původní španělské podobě, například Pepe Říman, jak to přeložil Čivrný, k Pepé el Románo.

Srovnání Radokovy berlínské a pražské inscenace *Domu doni Bernardy* učinila Alena Stránská.¹⁴⁹ Hlavní rozdíl spatřovala v odlišném

¹⁴⁷ Bezprostřední návaznost zahraniční a české inscenace téhož dramatu jako v případě *Posledních*.

¹⁴⁸ Mnozí kritici jako např. Sergej Machonin obě inscenace srovnali v jedné recenzi. Srov. Machonin, Sergej: Dvojí Radok, in: *Literární noviny*, 8. 4. 1967.

¹⁴⁹ Stránská, Alena: Představení o nezbytnosti svobody, in: *Svobodné slovo*, 8. 3. 1967.

pojetí a výrazu hlavní postavy. Německou herečku Lu Säuberlich charakterizovala jako ženu vysokého vzrůstu, marciální postavy a kovového timbru hlasu, která své okolí i diváky přepadala vladařským temperamentem, vyznačujícím se panovačným gestem a mohutným hlasem. Vstoupila-li na jeviště, bylo jí plné, a i když na scéně právě nebyla, byla obsažena ve strachu svých služek i dcer.

Oproti ní Vlasta Fabiánová, hrající tutéž postavu v Radokově inscenaci v Národním divadle, byla již na první pohled jinak fyzicky disponována. Její Bernarda byla šedá žena s téměř nehybnou tváří a monotónním hlasem, který nuceně zesilovala. Její ruce sevřené do pěstí nebyly důsledkem každodenní dřiny schopny výraznějšího gesta. Podle Stránské se rovněž v pražské inscenaci u každé z postav daleko více uplatňoval prvek citové účasti a rozporuplnou koncepcí především hlavní postavy přesahovala daleko rámec jen typové studie člověka a nabírala mohutný dech a patos obecnější platnosti.

Pražská inscenace *Domu doni Bernardy* dosáhla počtu šedesáti čtyř repríz a činohra Národního divadla s ní hostovala i v zahraničí: ve Varšavě¹⁵⁰, v Moskvě, v Bělehradu a v Budapešti.

¹⁵⁰ Činohra Národního divadlo v Praze hostovala koncem června roku 1967 ve varšavském Národním divadle. Kromě Radokovy inscenace *Domu doni Bernardy* se uskutečnila představení Macháčkovy inscenace hry bratří Čapků *Ze života hmyzu*.

VI. Závěr

Režisér Alfréd Radok byl nesporně mimořádně talentovanou osobností, vyznačující se nevídanou šíří a různorodostí tvůrčích přístupů, jejichž výsledkem bylo fascinující divadlo plné režisérské fantazie. Diplomová práce, věnovaná dosud poněkud opomíjeným Radokovým inscenacím v německojazyčném prostředí, se pokusila přispět k prohloubení

dosavadních znalostí o tomto významném českém režisérovi zejména tím, že se pokouší o jejich zhodnocení a zařazení do kontextu režisérový celkové tvorby, v neposlední řadě i tím, že zprostředkovává značné množství materiálů, vztahujících se k těmto inscenacím. Práce neposkytuje pohled na život a dílo Alfréda Radoka v jeho celistvosti. Zájemcům o Radokovu životní i uměleckou dráhu poslouží v práci často zmiňovaná a citovaná monografie Zdeňka Hedbávného.

Radok svými přístupy nejednou boural zažitě konvence. Byl například proti sentimentalismu zaměňovanému za psychologismus v inscenacích Čechovových her. Realisticko psychologickou hru Maxima Gorkého *Poslední* rozvinul pomocí bohatých scénických prostředků, především zapojením projekcí a živé hudby, ve velkou divadelní podívanou a z obvykle expresionisticky inscenovaného dramatu Federica Garcii Lorcy *Dům doni Bernardy* s výrazně lyrickým prvkem udělal psychologickou inscenaci, vyznačující se strohostí, realismem

a chladnou objektivitou. Zatímco v některých svých inscenacích Radok předvedl strhující podívanou polyfonním propojováním různých prvků a zapojováním techniky, jindy naopak vytvořil pomocí střízlivé režijní koncepce realistickou inscenaci zaměřenou na herecký projev s propracováním každého detailu: gesta, slova, repliky, a s důrazem na psychologii. V obou případech šlo Radokovi o autentičnost, opravdovost a zobrazení skutečnosti života a přitom chtěl, aby jeho inscenace rezonovaly hledištěm té doby.

Protože je tato diplomová práce v českém prostředí vůbec první prací, která se pokusila Radokovu režijní činnost na německy mluvících scénách postihnout, a vzhledem k tomu, že v ní byl hlavní důraz kladen především na dramatizaci známého a ve své době kontroverzně přijímaného románu Heinricha Bölla *Klaunovy názory* a na inscenaci *Klaun*, nezabývali jsem se ostatními inscenacemi do takové míry a všímali jsme si zvláště ohlasu, jaký inscenace vyvolaly u soudobé kritiky.

V předkládané práci jsme dospěli k poznání, že inscenace Alfréda Radoka byly zahraniční divadelní kritikou přijímány obdobně jako jeho české inscenace českými kritiky. Téměř všichni se obdivně vyjadřovali zejména o čistě činoherních inscenacích, v našem případě o *Švédské zápalce* a o *Domu doni Bernardy*. V souvislosti s nimi psali o pozoruhodně sladěné a precizní práci s důrazem na detail. Tyto inscenace vykazovaly střídmost a stylovou čistotu a zachovávaly si pokoru vůči autorovi textu. U inscenací, do nichž Radok zapojil nejrozumnější technické prostředky na způsob Laterny magiky, byla však kritika převážně rozpačitá. Režisér musel vyslechnout výtky, že mu jde o efekt, čímž rozbíjí původní dramatický text a činí tak inscenaci nesrozumitelnou pro diváky. Třebaže měli kritici výhrady, museli v závěru uznat, že tyto inscenace, jak

düsseldorfský *Klaun* tak mnichovští *Poslední*, ohromily a strhly diváky. Zároveň ve svých kritikách zaujímali ne příliš kladné stanovisko k samotné skutečnosti divadelních transkripcí beletristických předloh v případě Böllova *Klauna* a Čechovovy *Švédské zápalky*, stejně jako k výrazné Radokově úpravě a interpretaci Gorkého dramatu *Poslední*.

Srovnáním dvojic inscenací stejného dramatického textu, které se dočkaly nastudování jak na německých scénách, tak v Praze, bylo možné dospět k závěru, že Alfréd Radok volil vždy v Praze i v zahraničí shodnou režijní koncepci. Neměnil základní inscenační záměr, nikdy však nevytvořil jen věrnou kopii. Rozdíly představují například opravy pasáží textu, případně spolupráce s jiným scénografem, dále použití odlišného filmu promítaného v inscenaci, či zvolení protikladného typu hereckých představitelů hlavních postav.

Práce Alfréda Radoka na inscenacích v německé jazykové oblasti nebyla snadná. Lze

sledovat, jak se Radok musel během příprav vypořádávat s nejrůznějšími překážkami. Odmyslíme-li jazykovou bariéru, musel nejvíce bojovat se vžitými divadelními tradicemi jednotlivých měst a divadel. Výrazný příklad představuje Vídeň, kde bylo postavení režiséra a vztah herců k němu zcela odlišné od pražského. Herci nebyli zvyklí na jednotnou režijní koncepci, a proto nebyli schopni se jí podřídit. Navíc se ve Vídni praktikovalo herectví sólových partů, zatímco Radok vyžadoval dokonalou hereckou souhru všech herců. Také později v Mnichově v případě *Posledních* si Alfréd Radok musel hledat cestu k hercům, kteří zpočátku jeho pojetí a nápadům příliš nedůvěřovali. Pokaždé se mu však obdivuhodně podařilo všechny zúčastněné o svém režijním záměru přesvědčit a naklonit si je. Herci byli po počáteční nedůvěře a rozpacích ze spolupráce s Alfrédem Radokem nadšeni, což dokazují jejich děkovné dopisy. S některými z nich Radok dokonce navázal dlouholetá přátelství, například s Ursulou Schult, která mu byla oporou v počátcích jeho vynucené emigrace.

Rovněž i se scénografy Ladislavem Vychodilem a zejména s Josefem Svobodou pracovali ve vzájemné úctě a uznání. Josef Svoboda dokázal jednou pro Radokovy inscenace

prostor jeviště proměnit pomocí nejrůznějších prvků ve scénickou koláž, jež byla výtvarně skloubena s filmovým plátnem (*Poslední a Klaun*). Jindy, například u obou inscenací Lorcova *Domu doni Bernardy*, vytvořil dle Radokových představ naprosto střízlivou scénu. Realistická scénografie Ladislava Vychodila (*Švédská zápalka*) se vyznačovala stylizovanou zkratkou, byla matematicky přesně promyšlená a zcela funkční. Nesporným faktem je skutečnost, že plodná spolupráce s Alfrédem Radokem se pro oba scénografy stala určující a významným způsobem ovlivnila směřování jejich další scénografické práce.

Přestože s výsledkem mnichovské inscenace *Posledních* nebyl Radok příliš spokojen, uvědomoval si, že mu otevřela dveře do dalších německých divadel. Sám si těchto zahraničních zkušeností velmi vážil a práci s tamními herci komentoval těmito slovy: „*At' chci či nechci, musím bezděky porovnávat: v zahraničí jsou herci více profesionálové. Ve většině případů ovládají své řemeslo. Považují každou reprízu za rozhodující pro svou kvalifikaci. Žádný*

intendant by nemohl dovolit, aby kterákoli repríza nebyla stejně dokonalá jako premiéra. Ztratil by obecenstvo. Proto si nemůže dovolit angažovat a platit neukázněného herce. Kdyby naši herci museli mít tu kázeň a kdyby byli technicky na výši jako jejich zahraniční kolegové, byli by nepřekonatelní. Mají totiž jednu důležitou vlastnost navíc: určitý náboj představitivosti a citlivosti, která se snad nepřesně dá nazvat ‚prvek slovanství‘. Naši herci ovládají umění sdělit určitý podtext, který nemá vztah k logice, ale je hluboce psychologický. Nejlépe by se dala tato vlastnost postihnout na ztělesnění postav Čechovových her [...].“¹⁵¹

Mimořádně cenné, zcela zásadní východisko pro poznání Radokových inscenací a zejména potřebné informace i podněty k provedení k jejich rekonstrukci představovala režisérova pozůstalost uložená v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze. Nejdůležitější místo zde patří zejména režijním knihám, které se dochovaly ke všem inscenacím. K dokreslení

¹⁵¹ *Monolog Alfréda Radoka*, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

jejich podoby přispívá rovněž poměrně bohatá fotografická dokumentace. Proto také výběr fotografií z jednotlivých Radokových inscenací tvoří v samostatné příloze podstatný doprovod této diplomové práce. K inscenacím, v nichž bylo použito filmových projekcí, se dochovaly scénáře k filmovým dotáčkám, které alespoň částečně nahrazují v současné době bohužel nezvěstné filmy. Podle těchto scénářů by bylo případně možné provést rekonstrukci filmů. Nesporně významný je nález doposud neznámého oficiálně publikovaného textu dramatizace *Klaun* v německém jazyce, jehož výtisk se dochoval v Radokově pozůstalosti.

Vzhledem k povaze a zaměření práce nemohly být vyčerpány všechny možnosti, které zpracovávané téma nabízí. U jednotlivých inscenací, zejména u *Švédské zápalky* a *Domu doni Bernardy*, by bylo možné mnohem detailněji analyzovat Radokovu práci s herci a sledovat a vyhodnotit jeho režijní metodu. Zajímavé podněty by mohlo přinést zejména kontaktování dosud žijících pamětníků, především herců, jež v těchto inscenacích účinkovali, například

Wolfganga Reinbachera, který je dosud v angažmá v Schauspielhaus Düsseldorf. Jejich osobní vzpomínky a svědectví by jistě doplnily zprávy a hodnocení dobových recenzí. Rovněž by stálo za to věnovat mnohem větší pozornost těmto inscenacím z hlediska scénografie a v neposlední řadě podrobit hlubšímu rozboru úpravy původních dramatických textů a dramatizací, které provedli Alfréd a Marie Radokovi.

VII. Přílohy

Příspěvky v přílohách jsou uspořádány podle inscenací; nejprve k inscenaci *Klaun* a dále chronologicky, podle dat premiér jednotlivých inscenací.

KLAUN

Düsseldorfer Schauspielhaus (Kleines Haus)
Heinrich Böll: Der Clown (Klaun)
pro scénu upraveno Marií a Alfrédem Radokovými

premiéra: pátek 23. ledna 1970

začátek ve 20h – konec ve 22:30h

režie: Alfréd Radok
kostýmy: Jan Skalický
scéna: Josef Svoboda
hudba: Jacques Lescaut
choreografie: Elmar Gehlen

Osoby a obsazení:

Klaun Hans Schnier
Otec Schnier
Matka Schnierová
Henrietta
Marie
Paní Fredebeulová
Prelát Sommerwild
Dr. Kinkel
Kostert
Agent Zohnerer
Komorná
Züpfner
Listonoš
Číšník
Žonglér
Bubeník
Klauni/Mimové

Wolfgang Reinbacher
Arthur Mentz
Tatjana Iwanow
Sylvia Ulrich
Christiane Hammacher
Ingund Mewes
Gerd Hartig
Wolfgang Kaus
Florentin Groll
Wolfgang Forester
Johanna Liebeneiner
Heinz Rödel
Hermann Wündrich
Fritz Hofmann
Harry Vogel
Peter A. Schmidt
Elmar Gehlen
Johnny Prospert
Serge Henri Valck
Jan Perbandt

2 dějství - přestávka po prvním dějství
jevištní práva: Kiepenheuer und Witsch, Köln

začátek 20:00 hodin
konec 22:30 hodin

VII.1. Böll, Heinrich: *Etfernung von der Prosa*
(Vzdálení se od prózy) (překlad Eva Slavíčková),
in: Stroux, Karl Heinz: *Uraufführung Der Clown* von
Heinrich Böll (program k inscenaci), Düsseldorfer
Schauspielhaus 1970.

Mnohý člověk si bude myslet, že je pro autora bolestné propustit postavy z přísného pořádku, z pevných opratí prózy, aby „nabyly podoby“. Takovou bolest necítím, naopak: udiveně sleduji, jak mi dimenze scény román odcizuje, jak se běžně autorovi stává u románu, jakmile je manuskript vytištěn černě na bílém a je zanechán fantazii jiných. Kdyby se mě někdo ptal, jak si tu nebo onu postavu z románu představuji, velkou nebo malou, světle nebo tmavovlasou - nedokázal bych to povědět, jaký nos, jaká ústa, jaké oblečení - ani náznak představy bych neměl. Během zkoušek „Klaunových názorů“ se jednou objevil představitel hlavní role Reinbacher v kostýmu St. Justa z „Dantonovy smrti“ - zkoušel zároveň oba kusy - a kupodivu mi připadalo oblečení St. Justa (zelené fiží, černé holínky) naprosto vhodné. Vůbec bych neměl nic proti tomu, nechat ho v tomto šatu hrát Schniera. Kdyby záleželo na mně, mohl by také vystupovat na způsob „Hanse ve štěstí“, přestože jeho příběh v žádném případě nekončí šťastně. Bylo by třeba také možné nechat postavy vystupovat v kostýmech z kusů, které byly současně na repertoáru. Otec pro mne za mne třeba v nějaké lessingovské roli, Marie jako Marie z Vojcka, matka, jako královna, dvorní dáma, bordelmamá nebo svatá Magdaléna. Podle mě by mohli všichni také hrát v běžném oblečení z ulice, tak, jak vystoupili z autobusu, tramvaje nebo z auta. Necítím se jako jejich pán a mistr, který jim mnoho předepsal, jak mají být oblečení. Ani jejich dialogy si nejsem zcela jistý. Co nechtějí herci „vypustit z úst“, to nemusejí vyslovit. Co jim režisér určí, to je jiná věc. Vměšuji se jen tehdy, jsem-li tázán, nebo když se mi rozpadá věta nebo část monologu bolí, a když si všimnu, že to bolí herce, neboť - jak většinou společně zjistíme - už neplatí. Když román před sedmi lety vyšel, měl jinou platnost než dnes. Ne problém,

ne jeho téma, ne konstalace osob, ne automaticky se vyvíjející proces výpadů jednoho člověka - to vše neztratilo na aktuálnosti ani špetku, jen mnohý vnitřně politický detail by byl dnes jiný než v roce 1962, když jsem román psal. Román vznikl v době, kdy se ještě v NSR oficiálně a otevřeně, nejen zaměňovalo náboženské vyznání za víru, ale zároveň byl zažíván konfesijní teror, který vynášel politicky vysoké úroky. Není zde vhodné místo a ani příležitost, se ještě jednou podrobně a důrazně ptát na C v CDU/CSU. To učinila mezitím strana sama - v každém případě ta prvně jmenovaná - a přijde čas, kdy bude toto trapné písmeno odvrženo jako část paroh, které v mnohém boji o takzvanou přízeň voličů prokázala dobrou službu.

Důležitý je pro mne názor, že mnohý společensko-vnitropolitický detail má nanejvýš ještě jistou „historickou“ hodnotu, v tom smyslu, že by se dalo říci: „Takže to bylo přibližně v roce 1962“ - tedy asi před stopadesáti lety. Tato historická zátěž není příliš obsáhlá a nebylo těžké se jí vzdát, obrazně řečeno: trochu prachu zde bylo odfouknuto. Problém, téma tím získalo jen na aktuálnosti: ztroskotání člověka, který - nepoznán všemi zúčastněnými - bere na sebe víru jako malomocenství. Namísto kytary by na závěr mohl v ruce mít řehtačku, a byla by to také jen karnevalová řehtačka, která původně kdysi byla varovným nástrojem, druh dřívější protiletectvé sirény: Pozor! Tady přichází někdo, kdo sice s sebou nemá žádné bakteriologické ruční granáty, ale má bacil, který tradiční pořádky a pořádkové představy ruší, tělesně a duševně.

Dalo by se říci mnoho o „neporozuměních“, jimž byl román vystaven. Přiznávám, že je mi mnohé „neporozumění“ a neporozumění milejší, než když se někdo domnívá, že rozumí, čemu já sám ne zcela „rozumím“. Autora, který naprosto tvrdí, že rozumí tomu, co tady na více než sto stranách napsal, považují tak jako tak za ztraceného. Může se stát, že druh „umělecké dílo“ vymře. Tento román, zdá se mi, patřil ještě k tradičním kategoriím, v níž je tajná formulka, která by se případně dala nazývat - + - - +, a ta také autorovi znemožňuje interpretovat to, co připravil a černé na bílém předložil. Nic mi není trapnější, než když jsem tázán, jak jsem to či ono myslel, nebo mohl myslet. Já to jednoduše nevím, a i kdybych to byl věděl, tak jsem to zapomněl, protože jsem ty mnohé souvislosti zapomněl: rozhovory, dojmy, přemýšlení, myšlenky, často maličkosti, snad novinový článek nebo slovo, které jsem slyšel v rádiu nebo v televizi. Jablko, které viselo na stromě, pták sedící na větvi, několik tónů, a opět: rozhovory. Samozřejmě tak vzniká „umělecké dílo“ v souvislostech a ze souvislostí, stejně tak jako z náhlých „nápadů“,

z nichž většina je zavržena - ale nikdy, a ani autor sám nemůže tyto souvislosti rekonstruovat, nemohou vzniknout bezcenné cáry z (možná ne tak kýčovitého) filmu, ani převzetí - pokud já vím. Musel bych mít velmi složitý počítač z mnoha rozličnými stupni citlivosti, pokud bych se měl z á v a z n ě vyjádřit o všech těchto souvislostech. Jednu souvislost prozradím. Na ni si pamatuji, možná to byl dokonce podnět. Vydával jsem společně s přáteli časopis, který se jmenoval „Labyrint“. Museli jsme se tohoto časopisu vzdát a tomu předcházelo mnoho a mnoho rozhovorů o „šalebnosti“, jež je údajně skryta ve všem „umění“ a v každém „umělci“. Samozřejmě všechny tyto rozhovory souvisely s mýtem o Labyrintu, jemuž naše rozhovory dávaly smysl, přičemž Theseus se proměnil v Krista a Ariadna v Marii, Labyrint ve svět, v němž číhá Minotaurus. Určitě byly všechny tyto rozhovory podnětem pro tento román; jsou detailem všech souvislostí a jistě jsou něčím důležitým. Román byl pokusem, jak pokračovat jiným způsobem ve vydávání časopisu. Zmíněním této souvislosti vyplývá možný výklad sám o sobě, skoro až příliš zjevný. Jisté je, že se mnoho lidí zbytečně kvůli tomuto románu rozčílilo, neboť jsem neměl na mysli je, ale byli jen materiálem pro současný labyrint. Stavební kámen, který přestože byl použit, byl přesto odhozen. Přesto chci utěšit zástupce úředního německého katolicismu: Hněv není nikdy zbytečný. Je velmi užitečný, a to i pro autora.

Jsem vděčný, že zde mám tu možnost poděkovat přátelům, zesnulému Wernerovi von Trott zu Solz, Walterovi Warnachovi a HAP Grieshaberovi. Možná si nevšimli toho, že jsem zde předložil, co v jiné podobě ztroskotalo.

O sedm let později jsou mi téma i látka stále ještě blízké, jen jejich „semeniště“ se mi odcizilo, natolik odcizilo, že o něm můžu hovořit téměř jako někdo, kdo přichází zvenčí.

RECENZE K INSCENACI KLAUN

VII.2. Anonym: *Ite, missa est, singt der Clown - Dramatisierung der Böll-Romane im Kleinen Haus* (*Ite, missa est, zpívá klaun - dramatizace Böllova románu v Malém domě*)

(překlad Eva Slavíčková), in: *Düsseldorfer Nachrichten*, Nr. 21, 26. 1. 1970.

S veškerým uměním svodů divadla se pokusil düsseldorfský Schauspielhaus dovést k úspěchu druhou původní premiéru zahajovacího týdne. Jde o dramatizaci románu Heinricha Bölla „Klaunovy názory“ vytvořenou Marií a Alfrédem Radokovými. Také Böllova dramatická prvotina „Ein Schluck Erde“ („Hlt země“) - byl poprvé uveden na Strouxově scéně, jeho vlastní nové drama „Aussatz“ se zde připravuje. Lze tedy hovořit o Böllově tradici.

Alfréd Radok vytvořil v Malém domě inscenaci pod názvem „Klaun“. Scéna pochází od vynikajícího českého umělce Josefa Svobody, kostýmy navrhl Jan Skalický, hudba odpovídající cirkusovému prostředí je od Jacquese de Lescauta, choreografie je pak dílem Elmara Gehlena.

Růžové žárovky

U „Klauna“ je zajímavější mluvit nejdříve o inscenaci. Je nesrovnatelně lepší než kus, kterému slouží. „Malý dům“ (Kleines Haus) byl dosud nepoužívaný. Svoboda mu otevřel nečekané možnosti. Stovky růžových žárovek činí střízlivý prostor romantickým a lampióny hlásí: Karneval na Rýnu.

Velká hrací plocha obklopena ze tří stran přeplněnými tribunami s diváky. Dvě miniaturní scény v průčelí, které se příležitostně také proměňují v jednu velkou scénu. Nadtím nevelký arkýř. V něm sedí muzikanti a žongléři, kteří otevírají hru.

Aby monolog Böllova hrdiny Hanse Schniera získal na akčnosti, rozpoutal Alfréd Radok multimediální show. Začíná rozsáhlou pantomimou „Klaun se žení“ za doprovodu šprýmovné hudby. Dodatečná jeviště se otevírají. Filmová projekce a titulky, ty ilustrují Schnierův nářek a výbuchy vzteku. Jeho život, jeho činnost jsou předvedeny beze slov a hodnověrně. Velkolepá expozice.

Neustálá změna mezi mluveným a textem ze záznamu, ze současnosti do minulosti. Postavy, které jsou v románu jen slavnostně oslovovány, vstupují živě na jeviště. Některé výstupy jsou umístěny beze slova v bočních scénách nebo jsou znázorněny skrze film.

Vyčpělý

Všechny smysly, jichž se divadlo dokáže dotknout, si zde přijdou na své. Komediantský virbl rotuje. Avšak ani inteligentní temperamentní úsilí divadelníků nic nezmění na tom, že osm let starý román Heinricha Bölla nemá žádný dramatický potenciál, a že za ten čas navíc vyčpěl. Podle mého názoru je tento román literárně druhořadný a napsaný v nesnesitelném tónu domýšlivého znechucení a plný

arogantní podrážděnosti. Dalo by se vypočítat, co všechno autorovi - nebo jeho hrdinovi - způsobuje nevolnost, pocity na zvracení, bolesti hlavy nebo melancholii. Při Böllových výpadech vůči katolickému nejde o to, zda jsou oprávněné nebo ne, ale o to, zda jsou motivovány a umělecky stylizovány. Mám pocit, že neohrabané hanlivosti na chlup přesně odpovídají stylu celé práce. Jako kritik času Böll úmyslně zasáhl nejcitlivější místo roku 1962, ale umělecky ztvárněná kritika je irrelevantní.

O stupeň výš a výš

Lamentace Hanse Schniera působí „nějak“ zatuchle a provincionálně. Jemu, synovi protestantského hnědouhelného magnáta, utekla Marie, jež s ním nebyla úředně oddána. Podlehla teroru svědomí ze strany svého katolického kroužku, který neustále dotíral pojmy „hřích“ a „konkubinát“. Marie se provdala za pravověrného pana Züpfnera. Na tom ztroskotá klaun Hans Schnier, který je beznadějně monogamní a „tu věc, kterou ženy a muži spolu dělají“ provede právě jen s Marií. Začíná nezřízeně pít, úmyslně se sám zraní, ztrácí angažmá, přijde na mizinu a odmítá pomoc svého otce, a nakonec usedá na hlavním bonnském nádraží v době karnevalu se svojí kytarou, vedle sebe žebráčkou čepicí a prozpěvuje „Ite, missa est.“

Podaří-li se potlačit co možná nejvíce z Böllových názorů, pak převažuje divadelní zábava. Rytmus a fantazie inscenace a zejména obdivuhodný výkon Wolfganga Reinbachera v naddimenzované roli Klauna nutí k obdivu. Reinbacher stojí po celé dvě hodiny na scéně, provádí pantomimu, hraje s živými a znamenitými partnery. Musí se sladit se sekvencemi ze zvukového záznamu a vrhat se z jedné nálady do druhé. Příkladně mluví a vytváří z nevěrohodné postavy trpícího člověka, s nímž nelze jinak než soucítit. Wolfgang Reinbacher předvádí jeden z nejskvělejších hereckých výkonů tohoto zahajovacího týdne.

Vedle něj je jen málo prostoru pro rozvinutí dalších výkonů. Svým přirozeným půvabem si jej sjednávají Christiane Hammacher jako Marie a Sylvia Ulrich coby Klaunova sestra. Tatjana Iwanow v úloze matky Schnierové a Arthur Mentz představující otce se prodírají nejtrapnějšími pasážemi Böllova textu. Čtveřici mimů, Elmaru Gehlenovi, Johnnymu Prospectovi, Serge-Henrimu Valcekovi a Janu Perbantovi, stejně tak jako bubeníkovi Peteru A. Schmidтови budiž vysloven upřímný dík.

Dlouhý, vřelý potlesk s mnoha výkřiky bravo pro Reinbachera. Autor Heinrich Böll nevyvolává, jak se ukázalo, ani jásot ani zlobu.

VII.3. Anonym: Zuviel Staub (Příliš mnoho prachu)
(překlad Eva Slavíčková), in: *Der Spiegel*, 2. 2. 1970.

„Žádná z mých knížek“, říká kolínský katolík Henrich Böll, 52, „nebyla tak nepochopena, jako „Klaunovy názory“.

Ve svém románovém bestselleru, který vyšel v roce 1963, Böll karikoval a útočil na opory společnosti Spolkové republiky Německo: kapitalisty a klerus a poté se divil: kniha je „zde zpolitizována jako v žádné jiné zemi na světě. Byl to ve skutečnosti jen milostný příběh.“

A byl naprosto správně interpretován – Češi Alfréd a Marie Radokovi jej předvedli v premiéře v düsseldorfském Schauspielhausu. Jejich dvouaktový „Klaun“, autorizovaný Böllem, zobrazuje politické „názory“ jen slabě. Silná je zde jen láska. Většina je cirkus.

Na rozdíl od románu, v němž druhořadý klaun Hans Schnier pouze o svých velkých číslech medituje ve vaně či v křesle, se zde živě vpotácí se třemi kumpány do manéže. Zde začíná na parafrázi Mendelssohnova svatebního pochodu rozvláčná pantomima: „Klaun se žení“. Avšak posunky a vylomeniny šprýmařů říkají příliš málo a musí být proto objasněny.

„Klaun“, jak je možné číst na projekční ploše, „sní o svém budoucím štěstí“ nebo „Musím své nevěstě přichystat překvapení“. Nebo jednoduše jen „Oh!“ Avšak náhle, po deseti minutách „upadá klaun do myšlenek“ (režijní pokyn). Myslí na Marii, na její hlas a její pohyby a na všechno, co spolu dělali.

Neboť klaun Schnier, jak se dozvídají diváci ve volném sledu scén, není se svojí milovanou Marií Derkumovou spokojen. Opustila jej po šesti letech „divokého manželství“. Podnět: Schnier („Jsem monogamní“) se nechtěl podpisem zavázat, že nechá budoucí děti vychovávat katolicky.

Marie utekla v „metafyzické hrůze“ do Říma a tráví si tam, jak správně deprimovaný Klaun tuší, pěkné dny s jiným mužem. Ten šťastný je morálně upevněný katolík.

Na tomto místě milostného příběhu je Klaun zbaven konečně ještě několika názorů z Böllova díla: „Schnier, ne tak zcela ateista, nýbrž outsider, který stejně jak „víru, tak i malomocenství bere na sebe“ (Böll), bojuje s rýnskou skupinou, obojetnými preláty, bigotními laiky a básníky s hnědou minulostí o svoji klerem zastrašenou Marii.

Prelátovi vysvětluje: „Ženete Marii do smilného a cizoložného života.“ Schnier telefonuje se svojí matkou, která během Hitlerovy doby poslala jeho

sestru k flaku a na smrt, aby vyhnala „židovské yankee“. Nyní je členkou *Centrální komise pro smíření rasových protikladů*.

Böllovy polemické výpady, jeho sociálně kritická satira a anekdoty působí na scéně ještě slaběji než v románu. Radok se zde chtěl jako spoluautor i jako režisér pokusit za pomoci pantomimických vsuvek, víření bubnů, žongléřských výstupů, filmových sekvencí s bombardováním a němých aranžmá o divadelní efekt na arénové scéně.

„Upuštěním od dlouhé prozaické linie“ (Böll) se nedaří více epicky než dramaticky vedeným románovým postavám provést bláznovské salto z osobního života do ještě menšího divadla světa.

„Trochu prachu bylo odfouknuto,“ to také Böll v komentáři k düsseldorfské verzi „Klaunovi“ přiznal.

Výsledek: Příliš mnoho prachu, příliš málo dechu.

VII.4. Bischoff, Manfred: *Clown Hans stirbt an der Einsamkeit. Bühne für Böll in Zirkuszelt verwandelt (Klaun Hans umírá na osamělost. Scéna pro Bölla proměněna v cirkusový stan)*

(překlad Eva Slavíčková), in: *Express*, 26. 1. 1970.

Cirkusový vzduch v novém Schauspielhausu Düsseldorf. Josef Svoboda proměnil skrovný „Malý dům“ („Kleines Haus“) v cirkusový stan. Girlandy ze žárovek a pestré nafukovací balónky se staly kontrastními k tragické komediantské frašce v centru povrchní skořápky: v manéži umírá „Klaun“ na osamělost.

Je to „Klaun“ Heinricha Bölla. Klaunovo utrpení popisuje autor těmito slovy: „Križe člověka, který – nepoznán všemi zúčastněnými – bere na sebe víru jako malomocenství. Pozor! Tady přichází někdo, kdo má s sebou bacil, kdo ruší tradiční pořádky, tělesně i duševně.“

„Klaunovy názory“, které vyšly jako román v roce 1963, jsou nyní poprvé uváděny jako dramatické zpracování, kladou dílu i autorovi nové otázky. Je zde patrné utrpení, které vyvolaly společenské lži, a které tyto lži znovu provokuje? Nebo je zde ve hře rovněž melancholická a se sentimentalitou hraničící rezignace, kritika společnosti jako odraz sebe sama v zrcadle?

Schopnost Heinricha Bölla k zármutku sahá jistě hlouběji než k pouhé plačtivosti. Svému výtvoru, klaunovi Hansu Schnierovi, synu průmyslníka, který se nenechá „přizpůsobit“ a důsledně vede život potulného šprýmaře, by měl být dnes ovšem dopřán jiný protivník

než právě katolická církev, která v roce 1970 už přece sama o sobě rozhodně pochybuje.

Dramatizace i inscenace Marie a Alfréda Radokových objasnily, že zamýšlený „Proces přesvědčování“ z různých časových a prostorových rovin románu prostřednictvím filmových projekcí, pantomimy, scénických „představování“ a „vzpomínání“ neudělají ani ve věku antidivadla divadlo. Zůstala jen sotva strhující a dojemná koláž vědomí, která se nás příliš nedotýká. Nicméně: velký potlesk a mnoho volání bravo.

VII.5. Schwab-Felisch, Hans: *Umfunktionierung eines Romans (Nefunkčnost románu)* (překlad Eva Slavíčková), in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 21, 26. Januar 1970, s. 16.

Román je realistický, avšak spíše lze říci: má realitu. Skutečnost, že jeho hrdina Hans Schnier vykonává symbolické povolání, je ve svém kontextu sice důležité, avšak nečiní z něj v žádném případě podobenství. A pokud ano, pak ne primární. Uvedení je tím, co jej povyšuje na úroveň literatury, ne to všeobecné.

V díle samotném – nebo to bylo jen inscenací? – není Klaun už mladým mužem, který se uchýlil k tomuto „protest-povolání“. Je zcela a úplně klaunem. Je symbolem symbolické postavy. Tak se z úlohy, která zrazuje román a která posluhuje jen starému literárnímu toposu – odlišné postavě Klauna, stala úloha zrazující. Podobenství ovládá scénu, realita se stala pouhým pozadím, na němž se odehrává parabolické. [...] Na tom nic nezmění ani filmové záběry, které zobrazují bomby, letadla, sutiny a mrtvoly: manéž z nich všech činí vzdálený, zlý svět pohádek.“

VII.6. Kill, Reinhard: *Peinlich private Seelenpein. Heinrich Bölls dramatisierte „Ansichten eines Clowns“ auf Düsseldorfs Studiobühne, (Trýznivá soukromá duševní muka. Dramatizace „Klaunových názorů“ Heinricha Bölla na düsseldorfské studiové scéně)* (překlad Eva Slavíčková), in: *Rheinische Post*, 26. Januar 1970.

„Stroux si myslí, to umím.“ Stroux se mýlil. „Hlt země“ Heinricha Bölla zůstal nepoživatelným. [...] Nyní si snad Stroux myslel, Böll si myslí (nebo naopak), Radok to umí. Ani pražský režisér to však neuměl. „Klaunovy názory“ snad ani nejsou určeny pro scénu. Ani v takovém případě, je-li divadelní

zpracování zcela zaměřeno na tak velkolepého herce, jakým je Wolfgang Reinbacher, jenž s mírně smutným obličejem klauna nezištně vydává trýzeň osobního smutku.

Tato již konstatovaná „základní sympatie“ byla proti Böllovi také po světové premiéře v Malém domě (Kleines Haus). Je pro něj sama jistotou u politických a literárních odpůrců. Respekt pro velký morální potenciál, pro jemný sarkasmus a pro sžíravou dobrosrdečnost muže, jenž nepozbyl schopnosti truchlit, který ve světě oslavujícím ztrátu vědomí coby ctnost, pichlavě a s pevnou neústupností trvá na své neochotě zapomenout.

Tento následně selhávající antipostoj činí Böll důležitou – téměř nacionální – institucí, která říká, to co se musí říci s tísnivě hroživou, laskavě nevraživou mírumilovností. A ptal-li se někdy Böll, zda tolik souhlasu společnosti – jako v tomto po všech stránkách jásot vyvolávajícím divadelním večeru, se také nezakládá na neporozumění společnosti, musí žít z úroků své literární slávy, pokud výstupní kapitál také klesá.

Tento dojem vyplynul přinejmenším při obnovené četbě „Klaunových názorů“, které vyšly v roce 1963, a na nichž se za sedm let – nejen po jazykové stránce usadil jen stěží od fouknutelný prach. Kontrasty dřevorezby „biederměšťácké“, porýnské katolické poválečné společnosti působí právě tak násilně konstruované jako „prostředí“, proti němuž Böll vystřeluje svoje salvy: klerikalismus, úřední církev, kapitalistický oportunismus. Struktura společnosti se od té doby zkomplikovala, vládní poměry se staly plurálnějšími. Perspektiva „katolické Fallady“ nabyla disproporce groteskního zrcadla.

Ale přece zachycuje jedině. Především protest osmadvacetiletého průmyslnického syna Hanse Schniera, který v jedenadvaceti letech odepřel poslušnost měšťácké společnosti, zvolil si příkladné povolání pro outsidera a jako pantomimický klaun předvádí svůj odpor vůči pokrytectví a patetické, prolhané nadutosti. Postavení na sociálním okraji zostruje optiku tabuizovaných pravidel hry. Přesto tento osamělý Don Quichotte ztroskotá, pracovně i osobně, na chladné srdce, narazí na úklady „katolického prostředí“, které mu s „metafyzickou hrůzou“ bere jeho Marii.

Zde se, z dnešního hlediska v nepřiměřeném úsilí, útočí na většinou už dávno rozpadlé zříceniny větrných mlýnů, zde se setkává jasná fráze se zastírající frází. Přece Böllovo odmítnutí zúčtovat s náboženským, jeho vzpoura proti nelidské prospěšnosti a prospěšné nelidskosti jsou převážně upřímné, řádné a přímo sympatické. A přesto jeho

román ještě obsahuje satirický reálný podíl, vedle jedné dojemné pasáže milostného příběhu za druhou.

Tyto zbytky skutečnosti byly českým týmem vyměněny za podobenství, které definitivně už nikoho nebolí. Josef Svoboda navrhl přepestrý, přívětivý cirkusový svět, s barevnými lampiony [...] vykouzlené rekvizity, dvě roztomilé kabinové scény, které simultánně nebo jednu po druhé nebo jako jednu „velkou scénu“ Radok zaplňuje personifikovanými obrazy vzpomínek nebo hrozivými tušenými obrazy budoucnosti Hanse Schniera. Délka života těchto loutek je jako v pohádce závislá na zaříkávací vůli svého mistra. Důrazné a skutečné – jako je pro Schnierův život bolestně skutečný okruh příbuzných a známých – nikdy nejsou. Boj čistého pošetilce je vyprávěn v rovině irreálného – nikoliv surreálného – snu, v němž pomalu vynořující se postavy tajuplně opět mizí postranními dveřmi.

Dojem neskutečného světa, v němž pouze klauni vedou podivuhodný život, neodpovídající žádné pro nás zaběhnuté kategorii, je podporován znějícími hlasy z reproduktorů, diapozitivy a filmy. Minulost a budoucnost se vzájemně téměř nepostřehnutelně proplétají. Ilustrující, komentující pantomimy, ohlasy Chagalla, karnevalové scény a válečné vize na obou promítacích plátnech podkresluje hudba harlekýnského tria na balkonku – cirkus je komickým dojemným světem předstírajícím svět, v němž sama hrůza pozbývá děsivosti. A uvnitř tento nebohý Hans Schnier, jemuž – jak bláznům od nepaměti – je zle ubližováno. Opuštěný klaun, který odpovídá své roli běduje, reptá, kritizuje, fňuká, trpí, a to vše proto, že nemůže zapomenout ty krásné hodiny s Marií. Propadlý komik s bolavou duší. Manéž umožňuje všechno ještě jednou prožít s velkým pochopením a vnímavostí, citlivou myslí, vtahuje se svojí beztak melancholicky působící klamnou říší to, co Böll ve svém románu boří svojí angažovaností.

A co ještě dodat? Že Tatjana Iwanow jako nacionální na(r)cistka a bezcitná frigidní mamá nádherně vyslovuje Böllův text; stejně tak Arthur Mentz jako poctivý, ne nelidský kapitalistický papá; taktéž Sylvia Ulrich coby Hansova předčasně zesnulá sestra Henrietta, na níž bratr tak lpěl a která se nyní jako přeludná postava znovu objevuje a usmívajíc se obchází magický kruh. Rozpaky se uvolňují, úsudky a zásahy do života Hanse Schniera právě tak málo jako „katolický vzduch“ Ingundy Mewes, Gerta Hartiga, Wolfganga Kause, Florentina Grolla. A ačkoliv hra byla takřka bezmála zredukována na Hansovu nešťastnou lásku k Marii (Christiane Hammacher), tak je s ní zde naloženo macešsky jako s okrajovou a bezvýznamnou postavou.

Reinbacher zobrazuje obdivuhodně svého poetického nepraktického klauna, který sbírá okamžiky a sčítá pozorování, jehož „animální melancholie“ se stupňuje do beznaděje. S komediantskou radostí předvádí Reinbacher hysterii a sentimentalitu svého klauna, který se jednou bezmála stal symbolem tragického ztroskotání, avšak Reinbacherovou strhující řečí těla se jím stane. Ale právě pouze symbolem.

Böllův román, který oproti této dramatizaci – v níž sociální kritika sestoupila na pointu – musí být hájen, byl také ve svých plakátových nespravedlnostech ještě konkrétnější. A když už cirkus, tak raději „August, August, August“ Pavla Kohouta.

VII.7. Luft, Friedrich: *So ist das Leben, man stirbt mit Gelächter.*

Zwei Uraufführungen zum Abschluss der Düsseldorfer Festwoche: Bölls „Clown“ und Ionescos „Triumph des Todes“ (Takový je život, umírá se se smíchem. Dvě premiéry na závěr düsseldorfského slavnostního týdne: Böllův „Klaun“ a Ionescův „Triumf smrti“) (překlad Eva Slavičková), in: Die Welt, 26. 1. 1970.

Mezi premiérami, které v uplynulém týdnu v téměř hybridním přepychu propukly v nově otevřeném Schauspielhaus Düsseldorf. Jde spíše o parádní citaci díla významného spisovatele, než o skutečnou premiéru nového díla.

Nestranný divadelník zkouší donutit román do divadelního skupenství. Kniha, která byla kritickou zpovědí, reflexí outsiderské povahy o útrapách, které musel prožít vzhledem ke svému extrémnímu outsiderství, protože příliš přemýšlel jako jeho bližní.

Böllova kniha pochází z roku 1962. Postavila se na odpor vůči konfesijním nátlakům, které tehdy otevřeným způsobem Böll popsal, a které musely být pro svobodomyšlného člověka, který byl zároveň hlouběji spjatý s Bohem, bezmála smrtící.

[...] Na problémy v období vystupování z církve, které Böll před osmi lety oplakával, lze nahlížet už téměř pokojně. Už se nezdají být tak nevyhnutelnými. Účinek je odebrán od umělecké postavy klauna Hanse Schniera. Jeho dilema není odstraněno, ale narušeno, tragicky není s to jej brát – ani při opětovném čtení knihy, ani při sledování její podrobné dramatické úpravy. Pro scénu upravili tento vnitřní monolog, toto epické samodotazování Marie a Alfréd Radokovi. Radok svůj přepis také inscenoval, a zajistil si ke

spolupráci velkého scénografa Josefa Svobodu z Prahy.
[...]

Dvě malé skříňové scénky jsou postaveny ve vlastních jevištních rámech. Na nich se konají vzpomínkové scény, v jejich rámech jsou ale také promítány filmové partikule, reálné scény jsou od vlastní scény opticky dovedeny na způsob pražské „Laterny magiky“. A z ní přece pochází režisér Radok. Veselý multimediální charakter této úpravy neztrácí nikdy nic z přátelské imponující směsi techniků. Večer zůstane v nejlepším případě formálně komický. Nesděluje vlastně vůbec fabuli, její problém, ale jen postavu Klauna a jeho názory.

Kdo knihu nečetl, zůstává zde odkázán na domněnky. Mnohé samoznaky, které musel Radok najít, dělají novou souvislost spíše zmatenou. Téměř všechno, co je tu nyní zhmotněno a k tomu zhuštěně naznačeno, získává novou, většinou sníženou kvalitu. Böll je vždy odzbrojujícíně poctivý. Pocity, které vystavuje, lze stěží označit za sentimentální, a to i tehdy, když sentimentálními jsou. Ale přeneseny na scénu, se jimi náhle stávají. Také dialogy, téměř až příliš uctivě převzaty z Böllovy prózy, trpí. Zvláštní: na divadle je z knihy uděláno řešeto. Znovu se prokazuje, že divadelní scéna je mnohem nemilosrdnější a bezcitná k autorovi. Režiséra Radoka musí neustále znovu napadat něco nového, aby udržel náš vnější zájem. Jsou nabízeny pantomimické vložky. Náhradní kusy a rekvizity nitra. „Oživlé obrazy“ v obou miniaturních scénách v zadní části jeviště, nemotorné klaunské scény duševní dvojznačnosti v aréně, která prostoru Malého domu (Kleines Haus) Schauspielhausu stačí.

Radok ukazuje, čeho všeho se dá technicky dosáhnout, pokud se pouze hromadí směs prostředků. [...] Že se se scénou, pokud je jen technická, dá vyrobit téměř všechno zázračné, je tak samozřejmé, že se tomu už nikdo nediví. Stále jen z obsahů se nám tají dech. Tak by to mělo také zůstat.

Vlastní obsah tu však chybí. Böllova scénicky nalistovaná konfese duše, která je pronásledována konfesionalisty své doby a je na své cestě k Bohu vyrušována - zní na takovém místě Böllův pořádný povzdech neadekvátně, už ne uvěřitelně, a tím tedy falešně.

Tomu nepomohlo ani to, že Wolfgang Reinbacher podal postavu Klauna a jeho názory s velkou pílí a hereckým nadšením. Nedokázal ani udržet tuto „religiózní postavu“ bez sentimentality a zachránit ji před předčasným opotřebováním. Pouze s Arthurem Mentzem (coby otcem božího klauna) mohl přijít do hravého vztahu. Všichni ostatní, ať byli možná dobří,

zůstali dramaturgickými výplňkami, rekvizitami k zrcadlení zevrubné duše a jejích názorů.

Divadlo má, bůhví, velký žaludek. Zdá se, že sežere téměř všechno, co se mu podá ze zcela cizí živné půdy. Tento cizí pokrm, jakkoli byl z vnějšku opepřen a technicky okořeněn, musela nová, pěkná malá düsseldorfská scéna silně polykat a dávila se po každém soustě. Přesto zazněl upřímný potlesk respektu a věrnosti pro Bölla, jeho upravovatele a herce.

VII.8. Vielhaber, Gerd: Böll - für die Bühne eingerichtet, (Böll - upraven pro jeviště)
(překlad Eva Slavíčková), in: *Der Tagesspiegel*, 25. 1. 1970.

V dramaturgickém slova smyslu nemůže být Klaun (tak zní název scénické podoby) považován za divadelní hru. Böllovo téma, tragický osud Hanse Schniera, pocházejícího z katolického prostředí bonnské poválečné společnosti, jejíž politické zvyklosti osudového spojení víry a konfese jej dohnaly k úniku z této měšťácké společnosti do dobrovolného exilu, k jeho existenci klauna, k existenci vyhnance a „marnotratného syna“, který je si vědom svých slabostí a krachů. V jevištní podobě lze toto pochopitelně předvést jen ve fragmentárních výstřižcích. Sám Böll popisuje odvahu inscenovat „Klaunovy názory“ s nepřeslechnutelnou distancující se skromností jako „vzdálení se od prózy“. Radok, jenž chce „proces přesvědčování“ představit pomocí možností, které skýtá divadlo, redukuje a zhušťuje příběh tak, že se zcela zaměřuje na osobu klauna, tím, že se „vzdaluje od reality“ v časové i prostorové rovině „irreality vzpomínek“, která odráží novou transparentní skutečnost. Minulost, přítomnost a budoucnost se vzájemně mezi sebou prolínají a proměňují se. Radok k tomu použil vedle hudby (Jacques de Lescaut) a pantomimy (choreografie: Elmar Gehlen) konkrétní prostředky projekce a filmu. Scéna má podobu manéže, v níž Hans Schnier předvádí svou klauniádu a současně vypráví příběhy ze svého života, které se odehrávají v jeho mysli: lamentování nad ztracenou láskou, Marií, která ho opustila, protože jí odepřel písemné prohlášení, že jejich budoucí děti nechají vychovávat v katolické víře.

Uspořádání scény je podřízeno monologickému charakteru hry. Reálné výstupy stále častěji

přerušuje to, co se odehrává v „klaunových představách“; přecházejí do imaginárních dialogů s partnery z minulosti, kteří vstupují do manéže nebo vystupují na malých postranních jevištích, v kabinetech a výklencích. Omezení se na milostný příběh, na rozchod s Marií a tím podmíněné zanedbávání sociálně kritických a v románu výrazných antiklerikálních ostrostí, odhaluje zjevné slabiny, které se nedají vyvážit získáním atmosférické hustoty a poetické transparentnosti. Postavy, Marii nevyjímaje, získávají jen podobu přeludu. Christiane Hammacher nemá skoro příležitost si v inscenaci zahrát. Přesto nás znovu fascinují detaily (které jsou tak typické a důležité právě pro Böllův způsob vyprávění). V krátkých zasněných výstupech sestry Henrietty (Sylvia Ulrich), která přišla o život jako pomocnice ve flaku, v telefonických rozhovorech s přihloupě domýšlivou matkou (obdivuhodně charakterizovanou Tatjanou Iwanow), při trýznivém rozhovoru se šosáckým, učiněně lakomým otcem (Arthur Mentz: obraz rozhořčených rozpaků) nebo v debatě s žoviálně necitelným manažerem Wolfganga Forestera.

Wolfgang Reinbacher v masce klauna připojuje ke svým dřívějším úspěchům skvělý výkon. Prochází s téměř přízračným instinktem různé roviny a existencionalní vrstvy, které se přehlušují, tragikomický Harlekýn ve svém (na počátku téměř až příliš obšírném) pantomimickém výstupu, komediantsky disciplinovaném při vši vitalitě v inteligentní podobě jednoho přece jen průměrného šprýmaře, který ve výbuších hněvu a zoufalství, nikdy ve své melancholii nepřekročí hranice k sentimentalitě, která roli hrozí. Úžasně výstižná, podobně jako Reinbacher, vedena citlivou a fantazie plnou Radokovou rukou, je introvertní povaha Hanse Schniera, přechody do ireality myšlenkových monologů [...], a také v oněch němých pasážích, kde jeho reakce doprovází jen hlas klauna (z magnetofonového pásku). Reinbacher byl zaslouženě oslavován.

VII.9. Lindemann, Reinhold: *Juxbursche im Karneval*, (*Šprýmař v karnevalu*) (překlad Eva Slavíčková), in: *Stuttgarter Zeitung*, 26. 1. 1970.

Režisér Alfréd Radok znázornil pro Böllova Klauna pohoršující společenská kliše, která se odehrávají v různých časových a prostorových rovinách, na pozadí trpytivého karnevalu. Ale zbývají jen obrázky, takřka s ukazováčkem předvedené stínohry pěkné a ohavné frustrace, které diváka zasáhnou právě tak málo, jako dokáží vyprovokovat Böllova Klauna k opravdovému demaskování braku a podvodů

společnosti. Této postavě klauna, která si jako poslední útočiště před zkaženým světem obléká bláznovský šat, chybí těžký nezranitelný protihráč hlavního hrdiny. To je hlavní nedostatek kusu, zpečetěný v závěru svojí divadelní neúčinností. V setkání s otcem (Arthurem Mentzem výstižně vyprofilovaný) jsou zde zárodky vypořádání se - ale brebentivého preláta nelze přece (pokud člověk stojí mimo zdi chrámu) brát vážně jako skutečného představitele režimu, na nějž Böll útočí. Ten, kdo na scéně degraduje kněze na šaška, nepřispívá k obnovování církve, spíše k zatvrzení její neživé tradice.

Pokud byly Böllovy „Klaunovy názory“ už nešťastný epický podnik - přenesení knihy na jeviště prokázalo, že je zcela zbaveno vší přesvědčivosti, i přes všechny pokusy autora, zbavit text z roku 1962 prachu. Touto cestou a těmito prostředky divadlo nepokročí dále. Království za scénu z klaunské tragédie Pavla Kohouta, která končí v kleci pro šelmy. Böllův Klaun však intonoval od pohřbu k závěru lauretánské litanie. Je právě podle Böllova bujného požadavku „boží Hanswurst“, boží klaun. Zde nezůstává při jakékoli konfesi Porýňanů žádné srdce tvrdé a žádné oko suché: jako fotbaloví fanoušci jásají „náš Uwe“, tak tleskala hrstka za avantgardní se považujících rýnských divadelních návštěvníků při düsseldorfském provedení „náš Böll“ na prkna, která znamenají svět.

VII.10. Filmový scénář k inscenaci *Klaun*

in: Böll, Heinrich: *Der Clown. Für die Bühne eingerichtet von Marie und Alfred Radok* (překlad Eva Slavíčková), Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln - Marienburg, bez data, s. 63 - 76.

MOTIVY	HRAJÍ	ZÁBĚRY
Schodiště kostela	Fotograf, Nevěsta, Ženich	1, 2, 3, 4 - Foto 14, 15 - 27
Výkladní skříň	Figurina Ženich a Nevěsta	5, Diaprojekce
Hraný film, barva	Polibek známých hvězd	6
Dokumentární film	Letadlo, krajina z letadla bombardované město	7, 8, 9, 10 Foto 17, 23
Hotelový pokoj	Obraz Chagall (reprodukce)	12, 19, 24
Tmavý horizont	Klaun	13, 13 B
Prázdná ulice	-	18, 20
Úzká, bílá místnost	Stůl, chléb, dveře Züpfner	21, 22 25
Atelier	Pro fotografie, konvenční uspořádání - schody Züpfner rozvazuje kravatu Züpfner a Marie ve svatebním	26 16

- - - - -

Fotografie pro filmování a pro diapozitivy se zhotovují při následujících motivech:
schodiště z kostela, výkladní skříň, atelier, reprodukce Chagall, úzká bílá místnost (klika dveří)
Zahrada - hašení požáru u Schnierů
Karneval - pokud nebudou fotografie vybrány z archívu zhotoví se v „atelieru“ nebo v „černém horizontu“.

I. DÍL

Poslední titulek se
PROLNE DO FILMU

TITULEK:
„Klaun se
žení...“
(zůstává)

L - FILM Č. 9

Klaun: „Někdy lituji,
že už nejsou souboje...“
[str. 15]
[str. 10 NĚMECKÁ verze]

Schodiště z kostela.
Dole čeká Fotograf
s připraveným aparátem.
Do Kamery vejde
Ženich a Nevěsta.

Jdou směrem od kamery,
sestupují po schodišti.
Vidíme pouze jejich záda.
Fotograf mizí z obrazu.
Na konci schodiště se
Nevěsta pootočí na Ženicha
(závoj zakrývá obličej nevěsty)
MRTVOLKA při pootočení
Nevěsty na Ženicha.

Záběr 2

Opakuje se: vše stejné
jako v předchozím záběru. Když
se Nevěsta pootočí na Ženicha
Nájezd transfokátorem
na polocelek
Nevěsty a Ženicha.

Záběr 3

Opakuje se: vše stejné
jako v předchozích záběrech.
(tj. začínáme Fotografem,
Nevěsta a Ženich sestupují
po schodech)
Nevěsta se pootočí na Ženicha
v pootočení nájezd
transfokátorem na Detail
Nevěsty a Ženicha.

Záběr 4

Opakuje se: vše stejné
jako v předchozích obrazech.
Při pootočení Nevěsta na Ženicha
nájezd transfokátorem na DETAIL

Celková metráž i s MRTVOLKAMI
záběrů 1 až 4 75"

L - Film končí

Klaun:
" ... docela mi
nerozuměla nikdy."
[str. 15]
[str. 11 NĚMECKÁ verze]

DIAPROJEKCE

Nevěsta se dívá
na Ženicha
(viz poslední záběr
filmu)

SYNCHRONIZACE:

Hudba, Klaun
několik tanečních
pohybů - opakuje část
svého klaunského čísla
- bez textu

R - FILM

Č. 10

Záběr 5

Ve vý-
kladní
skříni
jsou
oblečené
figuriny
Nevěsty

		a Ženicha
	<p>HUDBA: Klaun pohyb k plátnu a od plátna.</p>	<p><u>Kamera</u> <u>panora-</u> <u>muje a</u> <u>později</u> <u>najíždí</u> <u>na</u> <u>figuriny</u></p> <p><u>Odjíždí</u> <u>zpět na</u> <u>celek</u> Celková metráž záběru 5 je dána HUDBOU asi 60"</p>
	<p>HUDBA končí</p>	
<p>L - FILM Č. 11</p> <p><u>Záběr 6</u></p> <p>Barevný film - záběr z hraného filmu - kýčovitý polibek známých hvězd. Záběr 6 trvá zpětným pohybem PROJEKCE JAPAN po dobu Klaunova textu až po</p>	<p>Klaun: text „Chodím rád na ty filmy ...“ [str. 15] [str. 11 NĚMECKÁ verze]</p> <p>Klaun „Jenom z milosrdenství k mužské nátuře.“ [str. 16] [str. 11 NĚMECKÁ verze]</p>	<p>DIAPRO- JEKCE Figuriny Ženicha a Nevěsty</p>
<p><u>OPONKA</u></p>		<p><u>OPONKA</u></p>
<p><u>OPONKA</u> L - FILM Č. 22 <u>Záběr č. 7</u> Dokumentární film Bombardovací letadlo letí. Křídla ze spoda.</p>	<p>Flašinetář příchod, flašinet. Oponky</p> <p>Henrietta přichází</p> <p>Henrietta text: „Já jsem Henrietta ...“ (a vložka textu) [str. 20] [str. 17 NĚMECKÁ verze]</p>	<p><u>OPONKA</u> R - - FILM Č. 22 <u>Záběr</u> <u>č. 8</u></p> <p>Krajina z leta- dla.</p>

Záběr letadla se neustále opakuje. (prokopírovat)	„...s Hansem jsem se rozloučila (datum) Nastoupila jsem do BDM. Zařadili mě do Flaky u Leverkusen.“ ¹⁵²	Záběr krajiny se neustále opakuje (prokopí- rovat) Celková metráž 60"
Celková metráž 60"		
<u>prolne se</u>		<u>prolne se</u>
	Henriette: „Vždycky to přijde nečekaně a je to jako věčnost." [str. 20] [str. 18 NĚMECKÁ verze]	
<u>DIAPROJEKCE</u> Pohled na krajinu z letadla.		<u>DIAPROJEKCE</u> Pohled na krajinu z letadla.
<u>L - FILM Č. 24</u>	Klaun: „Hudba! Hudba! Hrát! Hrát!" [str. 21] [str. 19 NĚMECKÁ verze]	<u>R - FILM</u> <u>Č. 24</u> <u>Záběr 10</u> <u>(dok.film)</u> Bombardovaná města Záběry z letadla.
<u>Záběr 9 (dokumentární film)</u> Letadlo shazuje bomby.		
Celková metráž 60"	Klaun: „Vždycky s dobou!" [str. 22] [str. 20 NĚMECKÁ verze]	Celková metráž 60"
<u>OPONKA</u>		Film se prolne do <u>DIAPROJEKCE:</u> (Letadlo vypustilo bombu (zvětšenina z FILMU)
	Klaun: „...Henrietta se přihlásila v únoru pětačtyřicet." [str. 22] [str. 21 NĚMECKÁ verze]	

¹⁵² Tato replika není ani v českém ani v německém vydaném textu dramatizace.

OPONKA otevírá
prostor KABINET

OPONKA
uzavírá
DIAPROJEKCI-
Projekční
plochu.

Marie odchází od Klauna.

Jde do KABINETU

[str. 26] [str. 25

NĚMECKÁ verze]

HUDBA: motiv valčíku

R-FILM

č. 33

Záběr 12

Hotelový

pokoj.

Manželská

postel.

Později:

Panoramatický

snímek

rozestlané

postele, na

stůl

a na rozházené

věci na něm a

na

reprodukcí

Chagallova

obrazu

Nevěsta.

Bez přerušení

pokračuje

nájezd KAMERY

s transfokátorem

na detail

reprodukce

Zatím co Klaun

přechází sem a tam

a zatím co slyšíme

HLAS KLAUNA

PROMÍTACÍ APARAT JAPAN

dělá metráž

mění běh nafilmovaného

obrazu podle

pohybu Klauna.

Hlas Klauna „Váhal jsem

příliš dlouho ...“

[str. 26] [str. 25

NĚMECKÁ verze]

Celková

metráž

nemusí být

fixována

((... Schnitzler ... hielt

einer alten

die Taxitür auf.“¹⁵³

¹⁵³ V české verzi tato replika chybí. (Český překlad: „... Schnitzler [...] otevřel jedné staré jeptišce dveře od taxíku.“)

[str. 26 pouze NĚMECKÁ
verze]

HUDBA KONČÍ

OPONKA

II. DÍL

HUDBA - Groteska.
Příchod klaunů.
Rukavice - Přerušení
hudby

OPONKA
L FILM Č. 41

Klaun: „Marie!“
Klaun jde směrem
od plátna.

OPONKA
R - FILM
Č. 41

Záběr 13
Na tmavém horizontu:

(záběr 13 je stejný jako záběr 13B)

Klaun s bíle nalíčeným
obličejem upřeně
hledí před sebe.

Záběr 13 B
Na tmavém
horizontu
(záběr 13
je stejný
jako záběr
13B)
Klaun
s bíle
nalíčeným
obličejem
upřeně
hledí před
sebe.

Kamera s transfokátorem
na detail

Klaun jde směrem
k oběma plátnům

Kamera s
transfo-
kátorem na
detail

(Možno opakovat Klaunovu
cestu za pomoci
PROJEKTORU JAPAN)

Klaun zvedá hlavu
a vidí:

Klaun se odvrací od
levého plátna.

Záběr 14
Schodiště kostela
Nevěsta se Ženichem
sestupují po schodech.
Nevěsta se otočí
a dívá se na scénu -
na Klauna

Klaun odchází od plátna.
Neustále pozoruje
potají levé plátno.
Po chvíli se otáčí k
pravému plátnu

Klaun zve-
dá hlavu

		a vidí : <u>Záběr 15</u> Schodiště kostela Nevěsta se Ženichem sestupují po scho- dech. Nevěsta se otočí a dívá se na scénu - na Klauna.
	Klaun jde k plátnu, je pronásledován pohledem Nevěsty z leva i z prava Sluhové přistupují ke Klaunovi. Klaun musí zůstat stát.	
<u>Záběr 14 se prolne do</u> DIAPROJEKCE	HUDBA končí	<u>Záběr 16</u> Transfo- kátor zvolna najíždí na FOTOGRAFII „Marie- Nevěsty“. Je ve sva- tebních šatech, s dlouhým závojem. Je otočena směrem k levému projek- čnímu plátnu, ale při nájezdu na DETAIL poznáváme, že se kradmo dívá na scénu - na Klauna.
Ženich - Züpfner ve svatebním obleku. Dívá se směrem na pravé projekční plátno. (Atelier) (FOTOGRAFIE - pozadí kontrastní k obleku Ženicha)	Sluhové „zatlačí“ Klauna ke stolku a s hlukem před něj postaví konzervu.	
<u>OPONKA</u> rychle padá		<u>OPONKA</u> rychle padá
LOŽNICE		<u>TITULEK</u> (zůstává)

Klaun: „... když poslala Henriettu k flaku.“ [str. 44] [str. 45 NĚMECKÁ verze]	„Ale myslí jen na Marii, která ho opustila.“
-----------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------

ZVUK: Flašinet	<u>R - FILM</u> <u>Č. 55</u> <u>Záběr 17</u> Křídlo letadla z pohledu (jako záběr 7) Celková metráž 40“
----------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ZVUK: Flašinet umlkl.
 Henrietta: „Chudák otec.
 Většinou jsme chodívali v
 pátek k Wienekenům ...“¹⁵⁴

DIAPROJEKCE
 Pohled na
 město
 s věží.
 Náhled.

ZVUK: Údery hodin.
 Marie přechází z Ložnice
 ke Klaunovi.

Údery hodin

Hlas Klauna

R III Film
Č. 55 B
Záběr 18
Panorama a
jízda
 starou
 a prázdnou
 ulicí
 (bez lidí).
 Celková
 metráž je
 určena
 Mariiným
 příchodem.
 Přibližně 30“
 Prolne se do:

Marie: „... Poprosil jsi
 mě, abych nakrájela
 chleba tak ...“
 [str. 44]
 [str. 46 NĚMECKÁ verze]

R 1 - FILM
Č. 56
Záběr 19

¹⁵⁴ Tato replika není ani v české ani v německé vydané verzi.

	Barevný film
PROJEKTOR JAPAN	Chagall- reprodukce, Detail, nebo detail „Nevěsty“
Marie odchází od Klauna do LOŽNICE	R III - <u>FILM č.56 B</u> <u>Záběr 20</u> <u>Panorama a</u> <u>jízda</u> starou a prázdnou ulicí (bez lidí). Konec jízdy. Končí panoramatickým záběrem okna domu. Celková metráž přibližně 30"
Klaun: „... jedli ten bramborový salát.“ [str. 45] [str. 46 NĚMECKÁ verze]	<u>Prolne se do</u> <u>Záběru 21</u> <u>Panoramatický</u> <u>záběr</u> úzké, bílé, téměř prázdné místnosti, na jejímž konci jsou pootevřené dveře. Kamera sleduje pomalu všechny detaily, až se zastaví před jednoduchým dřevěným stolem, na němž leží bochník chleba a nůž.
Züpfner zamyká dveře LOŽNICE.	<u>R-FILM č. 57</u> <u>Záběr 22</u> <u>Kamera jede</u> <u>proti dveřím</u> prázdné místnosti.

Klaun: „Marie, nejsi
paní Wienekenová.
pořežeš se do krve!“
[str. 45] [str. 47
NĚMECKÁ verze]

Flašinetář přichází
na scénu
Údery hodin.

Henriette: „SMRT ... To
zní jako zkratka
nějaké organizace ...“
[str. 45] [str. 47
NĚMECKÁ verze]

Dveře se
zavřou.

Ten, kdo dveře
zamknul, bere
za kliku, aby
se přesvědčil,
zda jsou
dveře dobře
uzamčeny.
Přesná metráž
nájezdů (ne
celého
záběru) je 5“
(Celková metráž
záběru je 10“)
Dlouze se
prolíná
Záběr 23
dlouze se
prolíná
FOTOGRAFIE
bombardovaných
měst ve volném
prolínání.

Celková metráž
záběru 23 je
asi 30“

OPONKA zakryje
filmové plátno

L - FILM Č. ...
Záběr 24
(stejný jako záběr 12)
Hotelový pokoj:
Panoramatický
snímek
rozestlané postele,
na stůl a na
rozházené věci na něm
a na reprodukci
Chagallova obrazu Nevěsta.
Bez přerušení pokračuje
nájezd KAMERY
s transfokátorem
na detail reprodukce.

Klaun: „Nepatří přece
Züpfnerovi.“
[str. 47]
[str. 49 NĚMECKÁ verze]

PROJEKTOR JAPAN mění
průběh nafilmovaných obrazů
podle pohybu Klauna.
PROJEKTOR bude
sloužit jako
diaprojektor,
tzn. zastaví se během
Klaunova textu:
„Byla tak vyděšená ...“
(až po) „ ... že mi

	vystačí na celý život." [str. 47] [str. 49 NĚMECKÁ verze] Při dalších Klaunových pohybech sem a tam mění JAPAN PROJEKTOR průběh natočených snímků.
FILM se prolne do DIAPROJEKCE: Chagall - Nevěsta <u>prolne se do</u> DIAPROJEKCE: Chagall: Obraz barevně, jiný detail <u>prolne se dále do</u> DIAPROJEKCE: Chagall: Obraz, ne barevně, jiný detail <u>prolne se dále do</u> DIAPROJEKCE: Chagall: Obraz, jinak, ne barevný detail <u>prolne se dále do</u> DIAPROJEKCE: Chagall: Obraz, jinak, ne barevný detail <u>prolne se do</u> <u>L - FILM č. 60</u>	HLAS KLAUNA: „Seběhl jsem dolů do krámu...“ [str. 48] [str. 50 NĚMECKÁ verze] HUDBA: intonuje valčík v pianissimu (před Hlasem Marie: „A já jsem se Tě pak zeptala, jestli ti připadám hezká ...“) [str. 48] [str. 50 NĚMECKÁ verze] Pauza, během níž běží FILM a hraje HUDBA Hlas Marie: „... A já jsem se Tě pak zeptala, jestli Ti připadám hezká a jestli mě máš rád.“ Hlas Klauna: „A já jsem Ti řekl ... když jsem myslel na tu věc.“ [str. 48] [str. 50 NĚMECKÁ verze]
<u>Záběr 25</u> Začneme detailem kravaty na bílé košili Kamera najíždí na BLÍZKO Züpfner čeká. Züpfner se otočí ke dveřím, které otevře Kamera najíždí na Polocelek Züpfner prochází dveřmi. Kamera najíždí na Detail <u>kliky</u> Nájezd prolnout do <u>DIAPOSITIVU</u> : Detail kliky <u>L - FILM č. 61</u> <u>Záběr 26 B</u> Ruce muže zvolna uvolňují kravatu	Züpfner vstupuje do KOUPELNY Klaun: „Ne, ne, ne! Víc než půl hodiny jsme už propovídalí.“

[str. 48] [str. 50 NĚMECKÁ
verze]

Záběr se opakuje za sebou
v pravidelných
variacích.
Celková metráž záběru
26 je asi 45"

OPONKA uzavírá plátno

Klaun "... zakázal si
„urážky tohoto druhu".
[str. 49] [str. 51 NĚMECKÁ
verze]

DIAPROJEKCE - Č. 68

Ve stylu dokumentárních
snímků: zahrada, hasič
drží hadici z níž
stříká voda na hromádku
různých věcí: bílá,
křehká židle, dívčí šaty,
balíček dopisů, několik krabic,
otevřená zásuvka z níž se
vysypaly drobnosti, panenka
„pro štěstí" vycpaný pejsek,
fotografie v rámečku zpola již
ohořelý „noční stolek"
Polštář, přikrývka, boty, rukávník, prádlo.
(Vše bylo polito benzinem a nyní hoří.)
Nádoba, z níž byl vylit
benzín, leží opodál.)

Klaun: "... Nestyděli se
stříkat svými hadicemi
ty ubohé trosky ..."
[str. 54] [str. 58 NĚMECKÁ
verze]

DIAPROJEKCE

Blíže: zahrada
- již bez hasiče.
Pouze ohořelé věci.

Matka: „Oslavujeme dnes,
vážení přátelé..."
[str. 55] [str. 59 NĚMECKÁ verze]

DIAPROJEKCE

Blíže: zahrada - detaily ohořelých věcí.
DIAPROJEKCE (týž námět v různých
záběrech celkem pětkrát)

DIAPROJEKCE

Barevná: obsah: muži a
ženy se připravují
na karneval.
Oblékají se do
různých kostýmů,
zkoušejí si před
zrcadlem masky.

Komorná pomáhá při oblékání
k „pohřebnímu obřadu"

Důležité je: oblékání, čili
příprava na karneval.
(Motiv se opakuje v různých
obměnách celkem pětkrát - je
možné použít již hotových
fotografií,
jestliže se najde vhodný

námět a barevně)

DIAPROJEKCE

Barevná: obsah: různé masky,
které křepčí při
slavnosti karnevalu.
(Motiv se opakuje
v různých obměnách
celkem šestkrát - je možné
použít již hotových
fotografií).

„Obřad pohřbu - pozůstalí
se shromáždili nad věncem“

Poslední DIAPROJEKCE
„karneval“ se prolne do FILMU

TITULEK

... a nastal
čas karnevalu.
(zůstává)

FILM č. ...

(stejně jako první film,
tj. FILM č. 9
- (změna pouze
na začátku)

Klaun:

Usedl na schody,
zpívá litanii

Záběr 27

Schodiště kostela.
Dole pod schodištěm
vyhledává
fotograf místo, odkud
bude nejlepší záběr

SYNCHRONIZACE

Fotograf našel místo.

S pohybem Fotografa - Klauna
Klaun - Fotograf našel místo
kde lze nejlépe
„vyfotografovat“
Klauna - jednu z masek
karnevalu

Do obrazu vchází Ženich
a Nevěsta.
Sestupují po schodišti.
Akce se opakuje v pravidelných
intervalech.

ŠVÉDSKÁ ZÁPALKKA

Městská divadla pražská, Komorní divadlo

**A. P. Čechov: Švédská zápalka. Komedie o třech
dějstvích**

**S použitím překladu Jaroslava Huláka napsali Marie
a Alfréd Radokovi**

premiéra 20. prosince 1961

režie: Alfréd Radok
výprava: Adolf Wenig
asistent režie: Václav Havel
přestávka po 2. dějství

Osoby a obsazení:

Jevgraf Kuzmič, policejní rada	Ota Sklenčka	
Olga Petrovna, jeho žena	Irena Kačírková	
Nikolaj Jermolajič Čubikov	zasl.	umělec
Václav Vydra		
Alexej Petr Ďukovskij	Josef Kemr	
Zachar Sejmonyč, policejní komisař	Josef Beyvl	
Doktor Ětutujev	Václav Voska	
Akulka, služebná	Miluše Zoubková	
Psekov, správce	Jaroslav Cmíral	
Jefrem, zahradník	Karel Pavlík	
Nikolaška, sluha	František Holar	
Belami	Svatopluk Beneš	
Štěpán, strážmistr	Stanislav Strnad	
Četník	Miroslav Abrahám	

Theater in der Josefstadt, Vídeň

A. P. Čechov - Alfréd a Marie Radokovi: Das schwedische Zündholz (Švédská zápalka)

premiéra 18. února 1965

režie: Alfréd Radok
asistent režie: Kurt Lasansky
scéna: Ladislav Vychodil
kostýmy: Hill Reis-Gromes
překlad: Eliška Glaserová, Hilde Spiel

Osoby a obsazení:

Kuzmič	Carl Bosse
Olga Petrovna	Ursula Schult
Čubikov	Guido Wieland
Ďukovskij	Peter Vogel
Policejní komisař	Kurt Eilers
Dr. Ětutujev	C. W. Fernbach
Akulka	Elfriede Ramhapp
Psekov	Karl Fochler
Jefrem	Karl Ehmann
Fedor	Emerich Schrenks
Bel-ami	Rolf Kutschera
Štěpán	Günther Lass

VII.11. Radok, Alfréd: *Bekanntnis (Vyznání)* (překlad Eva Slavičková), in: Schwedische Zündholz, (program k inscenaci) Städtische Bühnen Dortmund Schauspiel Schauspielhaus 1965/66.

Vy víte, pane Čechove, jak moc si Vás vážím. Dojímá mě Vaše skromnost, Váš ironický postoj ke slávě a Vaše pochybnost ve svou vlastní práci. „Nespokojenost se sebou samým“, řekl jste jednou, „je jedna ze základních vlastností opravdového talentu“. Ve svých povídkách jste se nejednou tímto tématem zabýval. Prostřednictvím úst Vašich hrdinů zpochybňujete smysl své práce. Neboť, jak jste řekl, „nikdy nevíte, jak můžete přijít k podstatě opravdovosti“, celé „lidské opravdovosti“.

Myslím, pane Čechove, že právě toto se Vám podařilo. Více než komukoliv jinému před Vámi. A to právě ve Vašich povídkách.

Jak víte, pracuji v divadle jako režisér. Na scéně může být dnes jen jedno skutečné dramatické: opravdovost. Proto jsou Vaše povídky tak dramatické. Bylo mi líto, že některé z Vašich povídek nepůsobily divákům, hercům a režisérům tu správnou radost. A tak jsme já a moje žena jednoho dne v jednom překrásném lese v jižních Čechách přemýšleli, která z Vašich povídek je nejlepší. Zjistili jsme, že všechny jsou „nejlepší“.

Další den jsme to posuzovali z jiné strany: které z Vašich povídek jsou nejtypičtější? Tady byl výběr podstatněji snažší. Napsal jste přibližně pět set povídek, a z nich nejednu v rozsahu „long short story“. Jsou mezi nimi mistrovská díla.

V „Pavilonu číslo 6“ se spřátelí lékař, kterému se hnusí hloupý a prostoduchý svět, s jedním zajímavým bláznem, až je nakonec sám označen za blázna. Nebo například Vaše „Nudná povídka“. Je opravdová skrze svůj jemný a na povrchu ukrytý paradox. Tento němý smutek odpovídá přesně mému vkusu a je pro Vás, pane Čechove, nejtypičtější. Když se světoznámý vědec a generál sám tituluje „moje excelence“, stojí sebekriticky a kriticky tak vysoko, že svoji slávu a úctu, která je mu projevována, pocituje jako pošetilost. V hloubi své duše je zoufalý člověk, neboť musí vidět, jak marné bylo jeho hledání smyslu života. Tady jsme našli kus našeho Kuzmiče, policejního prezidenta.

My jsme však zdramatizovali jednu z Vašich malých povídek – možná tu nejméně typickou: „Švédskou zápalku“. Ale vlastně je to celé jinak : Začal jsem z vyznáním: Mám Vás rád, pane Čechove, jako umělce a jako člověka. Řádky by mi nestačily, abych to mohl vyjádřit. Také nevím, co bych měl zdůraznit. Možná Vaši statečnou cestu za trestanci na ostrov Sachalin? Jak by vypadal svět, kdyby lidé místo na Měsíc nejprve jeli na ostrov Sachalin, aby ulehčili trestancům jejich nelidský úděl? Možná bych na prvním místě popsal Vaši práci lékaře,

který pomáhal stavět boudy pro nemocné cholerou. Nebo Vaše povídky a dramata. Možná bych psal také o tom, že jste po celý svůj život věděl, že máte tuberkulózu, a jak krátký čas je Vám vyměřen. A přesto jste jel za nejtěžších podmínek na ostrov Sachalin.

Z tohoto obdivu, pane Čechove, jsme já a moje paní dospěli k názoru, že bychom rádi k Vaším dramatům připojili dramatizaci jedné z Vašich povídek, ale že není možné žádnou z Vašich povídek zdramatizovat tak, abyste v ní byl sám zcela obsažen.

Proto jsme vybrali z Vašich povídek řadu motivů, postav a atmosfér – a spojili je v nových vztazích v nový čechovovský svět.

Odpusťte nám to, ale chtěli jsme při nejlepší vůli nechat vzniknout ještě jednou nového Čechova.

Vaše krátká, téměř detektivní povídka patří k takzvaným „netypickým“, avšak myslím si, že jsme ji dokázali naplnit typickou čechovovskou atmosférou a typickými čechovovskými paradoxy.

Policejní aparát, určený k odhalování nepravostí, se v průběhu děje odhalí sám. Ďukovskij pátrající po motivu vraždy odkryje během výslechu především svoji vlastní žárlivost. Vyšetřující soudce Čubikov, který vede výslechy s těmi, kteří zhřešili s Akulinou, musí přiznat, že s ní sám zhřešil. Vlastní pachatel je odhalen v samém středu vyslyšací mašinerie a policejní aparát určený k analýze společenského zla, se stane během vyšetřování sám obětí této analýzy. Policejní prezident Michail Kuzmič, plný ideálů a pozitivní vůle pronásledovat vše, co je ve společnosti špatné, se sám nakonec stane obětí této vůle. Se zahořklým úsměvem připíjí na „smysl života“.

A doktor? Potřeštěný doktor Ĥutujev? Neskrývají jeho útoky a jeho podivínství něco více? Něco, co můžeme z jeho nedokončených nebo dokonce nevyslovených vět jen tušit? Všechna Vaše dramata a povídky, zdá se mi, pane Čechove, něco „skrývají“. Vaše postavy jednají a myslí v druhém plánu, v podtextu. Možná proto je Vámi vymyšlený člověk tak plný života a je tak opravdový. Je to také člověk naší doby. Jsme to my. A proto je Vaše opravdovost tak dramatická.

Váš

Alfréd Radok (v. r.)

VII.12. Stručný obsah Švédské zápalky, Národní muzeum v Praze – Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

Vysoký policejní hodnostář, generál Kuzmič pozval své podřízené na hostinu. Musí však své hosty předčasně opustit, neboť odjíždí do města převzít své vyznamenání. Nicméně prosí pány, aby vyhověli jeho přání a zůstali na oběd. Jeho mladá žena Olga, okouzluje společnost. V nepřítomnosti svého muže dá však hostům nepokrytě

najevo, aby nečekali na její návrat z nádraží. Svěřila péči o hosty nenápadné služce Akulině a ochází, aby vyprovodila svého muže. Hosté, kterými jsou policejní komisař Čubikov, jeho pomocník Ďukovskij a podivín doktor jsou na rozpacích, jak se mají zachovat. Zůstat nebo odejít? Situaci nečekaně vyřeší správce z nedalekého statku Psekov. Je důvodné podezření, že byl zavražděn jeho „pán“ statkář Klausov. Zpráva otřese všemi přítomnými, neboť ještě před chvílí hovořili o Klausovovi a záviděli mu jeho milostná dobrodružství – a teď je tento Don Juan mrtev.

Ve II. jednání nalézáme policejní úředníky před ložnicí Klausova. Všechno potvrzuje dohady zkušeného komisaře Čubikova. Klausov byl zadušen a mrtvola byla odvedena oknem. S obdivem v němž nemůže zakrýt závist, vzpomíná Čubikov na Klausova a na jeho podivuhodné štěstí u žen. Žlučovitý pedant Ďukovskij však nesouhlasí s postupem pátrání, našel u postele zavražděného ohořelou švédskou zápalku. Takovou vzácnou zápalku si mohl koupit jen někdo z vyšších vrstev. Z psychologických faktů vyvozuje, že motivem vraždy musela být žárlivost. Podezření na sluhu, jemuž pán přebral Akulku, ale mezitím ještě Psekov – provalí se, že Akulka a Ďukovskij. Ďukovskij začne žárlit. Přichází Akulka od Olgy, že ta potřebuje okamžitou lékařskou pomoc – má velké bolesti. Mezitím byl vypátráno, kdo podle všeho pomáhal při vraždě – jediný, kdo z celého městečka koupil balíček švédských zápalek je Olga.

III. jednání. Zpět v domě Kuzmiče. Rozčílená Olga předstírá, že potřebuje lék. Doktor ji chce prohlédnout, ona ale dostává hysterický záchvat. Čubikov a Ďukovskij, kteří přišli zatknout Olgu, ztrácejí odvahu, neboť si uvědomují, že je to žena jejich nejvyššího představeného.

Akulka a Čubikov. Čubikov je nucen doznat, že s ním Akulka byla v onu osudnou noc. Čubikov se odhodlá zatknout Olgu, v tu chvíli však vystupuje z ložnice Olgy domněle zavražděný Klausov. Oboří se na oba úředníky, že chtěli zkompromitovat dámu. Lituje, že nebyl doma, když ho pánové přišli navštívit. Říká, že Olga musela zavolat doktora kvůli němu, neboť dostal žlučnický záchvat z přejezení. Už může odjet (aby se nesetkal s generálem). Celá komedie se po příchodu Kuzmiče mění v tragédii. Tento idealista poznává z nesčetných omluv policejních úředníků a z jednání své ženy, že „vyšší princip nezištné lásky“ neexistuje. On, generál Kuzmič, který má zdánlivě vše, ztratil všechno!

VII.13. Stručná charakteristika postav hry A. P. Čechova Švédská zápalka, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

Jegraf Kuzmič, tajný policejní rada

Je mu asi padesát pět let. Vystudoval universitu. Je kultivovaný a vzdělaný. Vždy taktní. Bezpečně se ovládá. Má společensky vybroušené chování. Je velmi citlivý. Idealista. chce, aby svět byl spravedlivý. Věří v sociální pokrok a vidí, že skutečná láska je mezi lidem. Ačkoliv je právník, je jeho „koníčkem“ umění a věda. Ve vědě a umění spatřuje pokrok lidstva. To je jeho přesvědčení a nevyvratitelná filosofie, které věří a dle které žije. Proto také způsob jeho řeči a jeho jednání je zcela střízlivý a bez jakéhokoliv pathozu. Je usměvavý a věcný, neboť za každým jeho slovem je myšlenka jeho filosofie a shovívavost k lidským chybám. Nestává se směšným ani v tragikomické situaci, do které se dostane. Je zraněn na nejcitlivějším místě. Poznává, že jeho mladá žena je mu nevěrná. Řeší situaci takovým způsobem, že sám vzbuzuje naše sympatie a posměch tedy míří k těm, kteří způsobili jeho tragedii. Je to osobnost, která nepřipustí, aby cokoliv z jeho nejskrytějších citů a pocitů bylo viditelné pro ostatní.

Olga Petrovna, žena tajného rady Jegrafa Kuzmiče

Tricetiletá, půvabná a hezká žena, která srší vtipem. Je původně Francouzka. Kuzmiče si pravděpodobně vzala pro jeho společenské postavení a je beze sporu, že jí také imponoval. Hluboce ji ovlivňuje její platonická náklonost k doktorovi Ťutujevovi, kterou zastírá neustálými útoky. Její milostný poměr s Markem Ivanyčem Klauzovem, kterému říkají Belami, vyplývá z paradoxního sexuálního měření sil. Klauzov, jakýsi Don Juan je stejnou osobností. Stejně přitažlivý, stejně živočišně dravý, jako Olga Petrovna. Oba mají stejnou společenskou pozici, která se ovšem zcela jinak projevuje v charakteristice těchto dvou - přes všechny shody - rozdílných typů.

Nikolaj Jermolajič Čubikov, vyšetřující soudce

Robustní, plnokrevný, ale při tom dobrosrdečný padesátník. Je v něm mužská vitalita, rozhodnost a na celém jeho jednání vidíme, že je zvyklý poroučet. Je si vědom důležitosti svého úřadu. Vykonává dobře své řemeslo vyšetřujícího soudce, na které je žárlivě pyšný. Nemá intelektuální schopnosti Kuzmiče. Je zcela praktický. ale také zcela nesentimentální. Je svým způsobem osobnost. Osobnost vyšetřujícího soudce, kterému je konec konců jedno, koho pošle, či nepošle na Sibiř. Každá změna pravidel, dle nichž si vystavěl svůj život i svůj životní obzor, mu nahání hrůzu. Brání se. Má vrozenou úctu ke svým představeným. Je spokojen sám

se sebou, tak jako je spokojen se zákonem, jehož je představitelem. I v omezenosti tohoto pojmu z roku 1883.

Aljoša Petrovič Ďukovskij, asistent vyšetřujícího soudce
Starý mladík - staro-mládenecký typ. Ctižádostivý, ješitný, až fanaticky oddaný svému zaměstnání. Představuje sám o sobě určitý psycho-pathologický typ, protože sám sobě neustále cosi namlouvá. Především to, že lze každý životní konflikt a každou tak zvanou lidskou záležitost v y č í s l i t psychologicky. Nerozumí skutečné psychologii. Zná jen psychologii z knih. Tak se jí, této - pro Ďukovského - záhadné vědě, obdivuje. Je to typ polovzdělance i když připustíme, že je jistě vzdělanější než jeho šéf Čubikov.

Policejní komisař Zachar Semjonovič

Čtyřicátník. Dosáhl nejvyššího životního úspěchu, jaký může - dle jeho názoru pana komisaře - člověk dosáhnout - stal se Komisařem, a proto si rád hraje na vzdělance - je i surový. Bezděčně však představuje typ té lidové bezprostřednosti, které bychom se smáli, kdyby právě nešlo o komisaře. Zde se spíše v našem smíchu v y s m í v á m e lidské omezenosti a nadutosti. Komisař je plný energie, halasnosti. Na jedné straně plný poníženosti vůči představeným a na druhé straně největší suverén k podřízeným. Je zcela bezprostřední. Neuvědomuje si, že obtěžuje svou mnohomluvností. Jeho „příklady ze života“ charakterizují duševní obzor života policejního komisaře za carského Ruska. Rád pije a má jedno přání: kdyby se znovu narodil, chtěl by být opět policejním komisařem.

Doktor Ĥutujev, lékař

Inteligentní, vzdělaný samotář. Člověk, který svou pozou zakrývá své city. Hraje si na podivína, aby směl říci některé pravdy, kterými chce především imponovat Olze Petrovně - i když jí vědomě zraňuje. Intelektuálně si nejlépe rozumí s Jegrafem Kuzmičem. Jsou si navzájem skutečnými partnery. Nechce být na nikom závislý opravdu si zachoval svou nezávislost v myšlení - i ve svém soukromém životě. Je cynik. Je cynik?

Akulina

Je to žena, se kterou všichni muži chtějí mít poměr a většinou skutečně mají všichni muži to neštěstí, že s touto nevinnou, avšak tím dráždivěji provokující ženou mají něco společného. Akulka zkrátka neumí říci „ne“. Nikdy bychom to však nepoznali podle jejího vždy zdvořilého, pokorného a jakéhosi měkkého hlasu. Akulku prozradí oči, oči a to ostatní, čemu se tak nepřesně říká „ženský půvab“.

Mark Ivanyč Klauzov, vysloužilý gardový kornet, zvaný Belami

Člověk, který tak zvaně umí žít. Muž, který nic nemyslí vážně. Světák. Byl opravdu ve světě. Je inteligentní. Mohl dosáhnout stejných kvalit, jako třeba Kuzmič, kdyby jeho intelektuální schopnosti měly určitý cíl. Cílem života Marka Ivanyče Klauzova byly pravděpodobně ženy. Byly také jeho zkázou. Ženy a alkohol. To však pouze z etického hlediska. Fyzicky nám ještě imponuje. I mužům. Závidí mu. Každý mu závidí, pokud jím nepohrdá. Mark Ivanyč se ovšem někdy i trochu nudí, většinou se nudí. Je mu jedno, kde a jak stráví noc. Pitím s Nikolaškou a s Psekovem, nebo v náručí Olgy Petrovny. Všechno má své dobré i špatné stránky, ale o ničem se nemusí příliš přemýšlet. Je třeba jen žít - to znamená užívat a po nás ať přijde potopa. (Jeho vnější podoba: holič v neděli a Graf Bobby z Malého městečka.)

Psekov, správce domu Marka Ivanyče Klauzova

Snaživý, malý úředníček, který se vypracoval až na toto výhodné místo. Při všech jednáních je nejvýš úslušný, usměvavý a krade. Ale tajně. Postrádá jakékoliv schopnosti být osobností. Existuje tím, že je ničím. Chce se zbavit strachu a propadne ho při vyšetřování hrůza: A tak se nám objeví tento „malý člověk“ v celé své ubohosti.

Nikolaška, sluha

Prostáček, který má vrozenou hrůzu z Boha a z úřadů. Má již na svědomí několik malých hříšků. Pije, lépe řečeno chlastá. Dobře slouží, miluje svého pána, kterému se svým způsobem stejně jako Psekov obdivuje. Naprostý primitiv, ale upřímný, bezelstný člověk.

Jefrem, zahradník

Prostý, starý člověk, který načerpal bohaté zkušenosti ze života. Je naivní a prostoduchý. Upřímný, srdečný, hluboce věřící. Je to mužik, který nezná nic jiného než dřinu a zase dřinu.

Strážmistr Štěpán

Je malým zrcadlem svého nadřízeného a jednou se stane, bude-li mít to štěstí, také policejním komisařem.

VII.14. Dopis Alfréda Radoka Ladislavu Vychodilovi,
in: Lajcha, Ladislav: *Ladislav Vychodil*, Bratislava,
Slovenský Tatran a Divadelný ústav, 2003, s. 238-239.

Göteborg 19. VI. 1972

Milý pane Vychodile,

kdysi jste mě navštívil v nemocnici. Často jsem vzpomínal na vše, co jste tehdy říkal. Vzpomínám na Vás i dnes - zase v nemocnici.

Jsem rád, že jsem měl štěstí setkat se s Vámi. Vážím si toho. Uspokojuje mě to a jsem vám vděčný za vše, co jste mi dal jako člověk a jako kumštýř. Když říkám „jako člověk“, chci pravděpodobně říci, že jsem se nesetkával tak často s lidmi, kteří jsou osobnostmi svou filosofií, etikou, tolerancí. Vzpomínám rád a znovu si pochutnávám na těch chvílích, kdy jsme se spolu „potili“, kdy jsme odhazovali „nápady“ a šli pomaloučku ku konečnému tvaru, k funkci scény. Tak se mi plasticky objevují „Švédská zápalka“, „Londýnská zlodějka“, „Ženitba“ a „Hra o lásce“. Myslím si, pane Vychodile, že jsem s Vámi až ke konečné a poslední „Vůni květin“ zažil velké a krásné dobrodružství hledání, nalézání. Vím dnes, milý příteli, že jste byl mým partnerem. Jsem přesvědčený, že jsem v posledních letech něco uměl a že jsem byl režisérem, i když se mi nikdy nepodařilo udělat dokonalý tvar představení. Ale právě v představeních, která jsme dělali spolu, se ukazovala možnost, že by se nám mohlo za určitých okolností snad podařit dojít až k dokonalému tvaru. Pochybuji, že je to však vůbec možné, když se nepracuje s dlouhou a systematickou přípravou všech složek po léta. Vím dnes, že přesto všechno bylo naše divadlo velmi profesionální a předbíhá divadla, která jsem potom poznal, o mnoho desítek let. Myslím v těchto souvislostech na Vaši práci, pane Vychodile. Byl jste vždy jako kumštýř pokorný, hluboce vnitřní. Nekoketoval jste nikdy s efektem, s módností všechno, co jste dělal, šlo k obsahu, k tomu, jakou funkci jsme chtěli dát dramatu a jakým způsobem jsme inscenací chtěli promluvit v danou chvíli. Jsem Vám vděčný, milý pane Vychodile, a zůstávám Vám vděčný: setkání s Vámi dalo mému životu určitý smysl. To asi znamená, že jsme spolu mohli dát i něco divákům. Jednu věc jste neuměl, pane Vychodile, a také za to díky: neuměl jste si dělat reklamu. Je mi věřte, těžko teď, když dělám tečku za svou prací, ani jsem netušil, jak je to těžké a kolik síly to potřebuje umět se rozloučit s divadlem (i když Bůh dá a já se budu moci ještě nějaký čas divadlem žít) - to, že jsem pracoval s Vámi, mě právě v této chvíli utěšuje. Přeji Vám hodně dobrého a dovolte mi, abych se stále těšil vzpomínkou na Vás, na Vaši spolupráci se mnou.

Váš Alfréd Radok

P.S. Manka moc a moc pozdravuje, my oba Vaši celou rodinu.

POSLEDNÍ

Münchner Kammerspiele (NSR, Mnichov)

Maxim Gorkij: Die Letzten (Poslední)

premiéra 1. prosince 1965

úprava: Alfréd Radok

překlad: Kurt Seeger

výprava: Jürgen Rose

hudba: Oldřich F. Korte

choreografie: Werner Lipowski

film: Vladimír Opletal

Osoby a obsazení:

Ivan Kolomijcev	Romuald Pekny
Soňa, Ivanova žena	Maria Nicklisch
Naděžda	Christa Brendl
Lešč, její muž	O. E. Fuhrmann
Alexandr	Karl Renar
Ljubov	Heide von Strombeck
Pjotr	Friedhelm Ptok
Věra	Gertrud Kückelmann
Fedosja, chůva	Therese Giehse
Jakov	Wolfgang Büttner
Jakorev	Dieter Kirchlechner
Dáma v černém	Anna Vankova

VII.15. Popisy scén jednotlivých jednání [inscenace v Kammerspiele Mnichov], Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

I. jednání

Scéna: vrata = dveře pod balustrádou, dvířka=dveře projekce,dveře pravý portál, hlavní vchod, dveře plátna

Nákres rozmístění členů rodiny kolem stolu na konci I. jednání. Z leva do prava: Jakov (sedí na kratké straně stolu), Alexander, Pjotr, Ivan (ve středu), Sofia, Věra, Naděžda, Lešč. Ljubov přijde jako poslední a sedne si nakonec mezi Jakoba a Alexandra.

II. jednání

U pravého portálu nám zůstává z 1. jednání klavír se židlí, hodiny a dvě židličky - tyto věci jsou však posunuty směrem k portálu, tedy jsou méně viditelné, zj. klavír.

V pozadí u dvířek je jedna židle, u hlavního vchodu, pod

žebříkem je opět židle.

U levého portálu je paraván, kolem paravánu je židle, křesílko, židle.

V jedné linii v úhlopříčce směrem k plátnu stojí: postel, k níž je ze předu přistavena sofa. Sofa je však přistavena tak, že svou polovinu zakrývá postel. Hodiny stojí napravo. Oponka balustrády.

III. jednání

Z prava do leva:

Hodiny stojí téměř na stejném místě jako v I. a II. Jednání. Jsou posunuty trochu dozadu. U hodin stojí dvě židle.

Od dvířek směrem k diagonále do předu stojí dlouhý stůl. Na něm figurina. Šití, látky. Vedle stolu, na jeho konci šicí stroj a sedačka. Před stolem židle.

U plátna na žebříku ke schodům, primitivní paraván z plátna, dřeva. Druhý paraván za sloupem balustrády. Stojí rovnoběžně se zdí plátna. Třetí paraván (nevíme, zda ve skutečnosti bude) je přistaven ke stěně mezi vraty a balustrádou. Je téměř neznatelný. Před ním křesílko. Vpředu u levého portálu: židle, stolička, škopek, putýnka

Pro **IV. jednání** bohužel režijní poznámky chybí.

Národní divadlo Praha - Tylovo divadlo

Maxim Gorkij: Poslední

hra o čtyřech dějstvích

premiéra 10. září 1966

překlad: Jan Zábrana

úprava a režie: Alfréd Radok

asistent režie: Marie Radoková

výtvarník scény: Josef Svoboda

výtvarník kostýmů: Jindřiška Hirschová

hudba: Oldřich F. Korte

dirigent: Jan Tausinger

choreografie: Zora Šemberová

kameraman: Miroslav Pflug

Osoby a obsazení:

Ivan Kolomijcev

Jakov, jeho bratr

Soňa, Ivanova žena

Alexandr

Naděžda

Ljubov

Petr

Rudolf Hrušínský

Josef Kemr

Marie Vášová

Luděk Munzar

Jana Hlaváčová

Aglaia Morávková j. h./

Jaroslava Tvrzníková

Miroslav Saic j. h.

Věra	Klára Jerneková
Paní Sokolovová	Marie Burešová
Lešč, Naděždin muž	Martin Růžek
Jakorev, policejní inspektor	Jaroslav Mareš
Fedosja, chůva	Jiřina Šejbalová
Varka	Zuzana Talpová

VII.16. Popis scény - Poslední Praha, in: režijní kniha, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

V prostoru scény je pouze ten nábytek, který má vztah k herecké akci. Jednotlivé kusy nábytku jsou při sobě v těsné blízkosti a tvoří mezi sebou kontrasty. V pozadí prostoru je projekční plátno nebo horizont uzpůsobený k projekci filmu a diapozitivů. V plátně, nebo u plátna - zvon. Projekčním plátnem se dá procházet. Má funkci dveří. Na scéně je balustráda pro malou dechovou hudbu.

Popis scény prvního jednání (s. 5)

Poblíž pravého portálu je těsná skrumáž nábytku: klavír, velké kyvadlové hodiny se zásuvkou (peníze). Křeslo, tři židle. Paravan zakrývá velký dřevěný škopek. Paravan je pohyblivý. Ve škopku je místo k sezení. (Naděžda se dává ve škopku šlehat metlami.) V pozadí, u plátna je malá stolička (pro Fedosju). Křeslo pro nemocné (pro Jakova) je pohyblivé, na kolečkách. Na konci prvního jednání přinášejí sluhové dlouhý stůl. Je to stůl, u kterého bude obřadně obědovat celá rodina. Je prostřený. Ke stolu přistavují služby židle. Jsou to židle, které „hrály“, jiné se přinášejí. Stůl má být tak dlouhý, aby využil celou světlost jeviště.

Popis scény druhého jednání (s. 31)

V podstatě zůstává scéna nezměněna. U pravého portálu: klavír, tři židle, hodiny. Poblíž levého portálu je křeslo a nejméně ještě jedna židle. (Další dvě židle, eventuálně paravan, před kterým jsou židle rozestavěny, mají později vyvolat atmosféru tanečního sálu. Z téhož důvodu sjíždí velký skleněný lustr, který se rozsvěcuje). Kontrast tvoří stará postel s peřinami, která je poněkud v pozadí na levé straně scény. U postele, v těsné blízkosti stojí kanape a škopek na mytí nohou.

Popis scény třetího jednání (s. 58)

Poblíž pravého portálu jsou hodiny, u nich dvě židle.

(Klavír nemá v tomto jednání funkci). Na levé straně, na rampě stojí na stoličce menší škopek na mytí rukou, na zemi putýnka. U škopku je primitivní židle (pro Fedosju). Na levé straně, ale více v pozadí, je ještě křeslo. Musí být lehké, pohyblivé. Na pravé straně, v hloubce scény stojí dlouhý stůl s primitivní figurinou, šicím strojem, se stoličkami. Na figuríně jsou šaty pro nevěstu s mašlemi, závoji a ozdobnou korunou. Na scéně jsou dále tři paravany, které budou mít dvojí funkci. Z počátku se na ně věší šaty a látky, ze kterých se šije nevěstina výbava. Při otočení paravanu vidíme, že tvoří jakousi šatnu Ivana Kolomijceva. Je na nich řada uniforem. Paravany jsou pohyblivé. Dají se přenášet. Zakrývají spodní část projekční plochy. Při scéně „popravy“ nemá být vidět manipulace se zavěšením maškarních kostýmů na smyčky. Smyčky sjedou z provaziště. Sluhové a služky přinášejí během hry „postel pro nevěstu“, která mění akcí herců několikrát svou funkci.

Popis scény čtvrtého jednání (s. 87)

V pozadí scény jsou dva paravany. Menší slouží k obřadu „umývání Věry“. Větší paravan může být ten, který hrál v prvním jednání. Při smrti Jakova se jím zakryje Jakovovo křeslo, aby herec mohl neviditelně odejít do propadla. Propadlo je někde ve středu scény, blíže k rampě. Poblíž pravého portálu jsou opět hodiny, u nich dvě židle. Klavír. Na levé straně scény je velké, dekorativní křeslo, otočené opěradlem k divákům. Při smrti Jakova se všechny židle eventuálně klavír a hodiny, zakrývají bílými rouškami. Uprostřed scény, poblíž projekčního plátna stojí figurína. Za ní, ještě více k plátnu, šicí stroj a malá, primitivní stolička.

DŮM DONI BERNARDY

Schiller Theater, Schlosspark Theater Berlin (NSR)

F. G. Lorca: Bernarda Albas Haus (Dům doni Bernardy)

Ženská tragédie ze španělské vesnice

premiéra: úterý 6. prosince 1966

3 dějství – Přestávka po 2. dějství
generální intendant: Boleslaw Barlog

režie: Alfred Radok
scéna: Josef Svoboda
kostýmy: Helga Pinnow
hudba: Peter Reimar Schulz
překlad: Enrique Beck

Osoby a obsazení:

Bernarda Alba	Lu Säuberlich
Maria Josefa, Bernardina matka	Elsa Wagner
Angustias	Sibylle Gilles
Magdalena	Gudrun Genest
Amelia	Bernardiny dcery Karin Remsing
Martirio	Gustl Halenke
Adela	Cornelia Froboess
La Poncia, služka	Berta Drews
Anna, služka	Else Reuß
Prudencia	Ursula Diestel
Žebračka	Barbara Morawiecz
Její dcera	Petra Rosenberg
První žena	Heike Balzer
Druhá žena	Edith Robbers
Třetí žena	Cordula Hubrich
Čtvrtá žena	Hilda Hofer
Děvče	Beate Menner
Tři služky	Rita Engelmann
	Christiane Corell
	Gardi Deppe

Ženy ve smutečním

Asistent režie	Günter Fischer
Inspicent	Hans Naundorf
Technické vedení	Helmut Petzke
Světla	Willy Sommer
Maskér	Wilhelm Weber
Mistr zvuku	Wolfgang Zill

Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs G.m.b.H., Berlin.

Národní divadlo Praha - Tylovo divadlo
F. G. Lorca: Dům doni Bernardy

režie: Alfréd Radok
 asistent režie: Marie Radoková
 scéna: Josef Svoboda
 kostýmy: Jindřiška Hiršová
 hudba: Miroslav Ponc
 překlad: Lumír Čivrný
 úprava: Milan Calábek

premiéra 4. března 1967

v 19:30 - konec po 21:30 - mládeži do 15 let nepřístupno

Osoby a obsazení:

Bernarda	Vlasta Fabiánová
Adéla	Jaroslava Tvrzníková
Poncia	Dana Medřická
Martirio	Nina Jiráňková
Magdaléna	Ljuba Skořepová
Amelie	Naděžda Gajerová

Angustias	Jarmila Krulišová
služka Anna	Marie Vášová
Marie Josefa, matka Bernardy	Leopolda Dostalová (J. Šejbalová)
Prudencia	Libuše Havelková
Žebračka	Lída Plachá
Děvče	Ivana Šašková (H. Čočková)
služky	Zuzana Talpová Marie Chocholatá Jiřina Zemanová
ženy smutečního průvodu	

VII.17. Charakteristika Španělska - horko (*Zvyky-náboženství společenské postavení. Jednání - nikoliv popis*), Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

314 - 319

Zvyky - náboženství společenské postavení

105 Bernarda „dám zazdít okna - 8 let sem nikdo nevkročí...“

42 - 47 Anna - tvrdost k žebračce - sama je chudá

Adéla a Poncia - láska, vášeň a současně krutost „řeřavé uhlí do místa hanby“

407 - 411

Manželství Bernardy je vidět z textu Poncie „dostala školu od Bernardy“ 354 - 360

398 Poncia „morálka“: „kdo ti říká, že se nemůžeš za Pepeho provdat, počkej až zemře Angustiás“

406 Poncia „morálka“ „ani jednu vás nemám ráda, ale chci žít ve slušném domě“

obyčej sňatků, tradice

211 - 244 Magdalena vykládá o Pepe El Romano, že si bere Angustiás a říká, že by se lépe hodil pro Adélu - je otevřená, přímá

633

} Prudencia - od dceři o muži, obyčej zůstal ji jen kostel

643

Podmínky pravdivosti - styl

Jednání - nikoliv popis

Poncia dráždí holky - nevypráví co se stalo - Poncia chce dosáhnout cíle

440 - 442

447 - 453 Amelie chce svobodu, chce lásku, touží po muži, říká, že by se jí líbilo být sekáčem"

196 - 201 Rozhovor Amélie a Martirio těsně po obřadech pohřbu. Jak udělat pravdivě, aby takový dialog byl pravdivý - nesmí být popisem o tom co bylo

Jak udělat pravdivým výbuch Angustias nad tím, že jí někdo vzal fotku - jak to, že může dospělá žena tolik vyvádět k vůli fotce?

487

tento výstup jde až do hysterického záchvatu Martirio
518 536 vyjde na jevo, že holky se vysvlékají u okna, koupají nahé

Spojení různých prvků

706 - 720 Angustiás Bernarda - příklad pro mnoho věcí stylu

psychologicky: Angustiás se chce nechat od Matky přesvědčit, že je vše v pořádku ale ví, že vše v pořádku není

přeje si, chce, aby bylo vše v pořádku

Bernarda: se domnívá, že vše urovná, když se bude držet ustálených zvyků, zařazení ženy do španělské společnosti.

charakteristika: horká letní noc - cvrčci, kytara někde se tančí

způsob řeči: Angustiás nemluví přímo, ale v obrazech
/715/ „ když se na něj zadívám, on se mi za mřížemi zrovna rozplyne jako by ho krylo mračno prachu ..."

Tentýž příklad barokní řeči, kterou je nutno psychologicky spojit

545 Bernarda „místo jediného" jděte pryč! použije celý barokní oblouk.

VII. 18. Bernarda - úvod o pracovní metodě při zkouškách,

Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

Skutečnost života - [psychologie, charakteristika]
žádný jev není zjednodušený - je třeba pozorovat
žena, která nakupuje máslo s textem „prosím osminku
másla/dobrého
s e c h c e z b a v i t svých starostí
chce mít máslo
chce se zbavit horka, které je v natřískaném krámk
to je psychologie
co je je dynamické j e d n á n í
tedy nezáleží na textu totéž by mohla vyjádřit i jiným
textem [„jednat“ a nikoliv „cítit“]

Co nikdy ve skutečnosti živa ta není

Ilustrace textu

příklady:

prosím /jako prosba/dejte mi osminku dobrého másla
dobrého/jako popsání kvality

stejně jako nikdy v životě neslyšíme:

to je strašné

Ve skutečnosti života

se nikdo nedívá přímo a upřeně na prodavačku

nebylo by to pravdivé:

jestliže se chce zbavit svých starostí - žádá o máslo a
dívá se jakoby klidně, před sebe, je vidět, že v jeho
vědomí probíhá ještě jiný, důležitější děj, než žádání o
máslo.

nebo

se bezděky rozhlíží, vnímá své okolí: [chce se
přesvědčit, co je ještě v krámk, chce se přesvědčit, má-
li peníze]

když ve skutečnosti života někdo udělá pohyb, nebo někam
jde ... vždycky jen proto, že něco chce /i když nic
nechce, chce nic, třeba jen klid/

Charakteristika

kromě psychologie existuje ještě charakteristika:

prostředí, přísluvečné určení místa a času lidí
charakterizuje.

Jinak se chovají lidé v Paříži, jinak v Praze a jinak
v domě Bernardy

Vnější charakteristika: slunce, skály, bez parket,
kamení

nosí břemena na

hlavě

Vnitřní charakteristika: lidé jsou tvrdí - proč

oboje ovlivňuje jednání - psychologii

příklad Bernardy: jak by reagovala Bernarda v Praze na to, kdyby ji řekli, že se Angustias, její dcera dívala v den pohřbu na muže
a jak reaguje ve Španělsku

Jak by ve Španělsku kupovaly ženy máslo, jak v Praze.

Skutečnost života se přenáší na jeviště - do

SKUTEČNOSTI UMĚLÉ

čím

určitou technikou - Stanislavský

tato technika se skládá ze součtu - z prolnutí v n ě j

š ích a

v n i t ř n í ch p r o s t ř e d k ů n e b

o p r v k ů

vnější prostředky jsou ovlivňovány vnitřními prostředky

Vnější - aranžmá - dech - artikulace - pohyb - mimika

Vnitřní - co chce postava dosáhnout

Vnější jednání je podřízeno hledišti

/herec se dívá do hlediště po dobu monologu, ačkoliv mluví s partnerem, který stojí za ním/

d e c h - a r t i k u l a c e - p o h y b /i
očí/

Vnitřní jednání - se vztahuje k partnerovi, k rekvizitě

Stanislavský „věřím“

často herci říkají: musím mluvit přece k partnerovi,
musím se k němu otočit

to když přesně neodlišují tyto dvě skutečnosti:

skutečnost života a skutečnost života a skutečnost

umělou: mluví do mikrofonu, aby předstírali pravdivost

/říká se tomu „civilismus“ velmi nesprávně: je to j
e n

m e c h a n i c k é k o p í r o v á n í h l

a s u jak je známe ze s k u t e č n o

s t i ž i v o t a /

často herci jen technickými prostředky vytvoří dvě nebo tři role:

jednou mluví „k mikrofonu“ „civilně“ pak ve vypjaté

pasáži používají nadměrně dechu

pak

střídají něco mezi mikrofonem a velkým hledištěm

Co se stane, když jeden z herců používá jiné techniky

technika - již prvky této vnější techniky ovlivňují styl

jiné dýchání, jiný pohyb, řada pohybů bez výběru, jiná práce očí - mimiky

C O J E S T Y L

stejně prvky vnější i vnitřní techniky

Prvky vnitřní techniky: na příklad při Bernardě:

jaký vybereme hlavní cíl jednání

jaké vybereme prvky charakteristiky

vnější technika - musí zůstat neviditelná /pozor na artikulaci, pozor na dech!/
viz dobrý klavírista - nejtěžší pasáže vypadají jako nejlehčí

S k u t e č n o s t u m ě l e c k á

Rytmus

uspořádané, měřitelné změny všech rozličných prvků
za předpokladu

změny postupně podněcují divákovu pozornost a vedou
nevyhnutelně ke konečnému cíli.

nejdříve rytmus každé postavy

pak rytmus celku, všech rolí, výpravy, hudby

příklad jak jeden herec může porušit rytmus a poruší

pravdivé a čitelné jednání všech ostatních

sem směřuje podstata zkoušek

cíl našeho jednání na zkouškách: rytmus, styl - vybírání
prvků, odsouvání prvků

tedy ne

učit se textu, nebo obsahu textu - text, obsah textu je
práce doma

text jest jen jedním z prvků/viz příklad „másla“ ze
skutečnosti života

C o j e t ř e b a pro zkoušky

P ř i a r a n ž m á / protože vykládám psychologii od
prvního aranžmá/

nepsat si jen m e c h a n i k u

ale

proč čeho chce dosáhnout

Po aranžmá, nebo při opakování aranžmá

od prvních zkoušek - p r á c e s d e c h e m - ne
gramatickou interpunkcí, ale po myšlence o b l o u k y

vystříhat se tak zvaného intonačního typu

Jakým způsobem hledat

hledání manýr jednání

Nedebatovat

existuje jen jedna debata a t o o t o m, c o v
k t e r o u c h v í l i
p o s t a v a c h c e

C o j e t o r o l e
naproti tomu

 e p i s o d a
základ všeho s o u s t ř e d ě n í u v o l n ě
n í

 technicky: připravit - zkouška -
jedem

VII.19. Dopis Elsy Wagner Alfrédu Radokovi ze dne
7. 6. 1967 (překlad Eva Slavíčková), Národní muzeum
v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda
Radoka.

[...] Především Vám chci poděkovat za Vaše vedení na
zkouškách „Domu doni Bernardy“. Poté, co jsem před
dvanácti lety hrála v Strouxově inscenaci Poncii, jsem
byla zklamána, když mi tentokrát byla přidělena role
„babičky“. Po první zkoušce jsem změnila názor! Práce
pod Vaším vedením mne velmi těšila! Všechno, co jste mi
říkal, jsem se snažila uposlechnout! A ten velký úspěch,
který jsem potom s touto rolí měla, mi potvrdil, v jak
dobrých rukou jsem ve Vaší režii byla!

Chtěla bych Vám tímto z celého srdce poděkovat a doufám,
že budu mít v budoucnosti ještě jednou to štěstí být při
jedné z Vašich inscenací! [...]

A nyní Vám i Vaší laskavé a okouzlující paní přeji
veškeré požehnání nebes a doufám ve shledání s Vámi!

Vaše Elsa Wagner

VII.20. Obrazová příloha

1. Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi: **Der Clown** (Klaun), Schauspielhaus Düsseldorf (Kleines Haus)(1970), autor fotografie neuveden, otištěno v knize Zd. Hedbávného *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*, nestránkováno.
2. Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi: **Der Clown** (Klaun), Schauspielhaus Düsseldorf (Kleines Haus)(1970), Počáteční pantomima „Hans Schnier se žení“, foto Lore Bermbach, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.
3. Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi: **Der Clown** (Klaun), Schauspielhaus Düsseldorf (Kleines Haus)(1970), Pantomima ze začátku druhého dílu, foto Stefan Odry, in: *Die Welt*, 26. 1. 1970.
4. Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi: **Der Clown** (Klaun), Schauspielhaus Düsseldorf (Kleines Haus)(1970), foto Lore Bermbach, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.
5. Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi: **Der Clown** (Klaun), Schauspielhaus Düsseldorf (Kleines Haus)(1970), foto Lore Bermbach, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.
6. Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi: **Der Clown** (Klaun), Schauspielhaus Düsseldorf (Kleines Haus)(1970), Wolfgang Reinbacher (Hans Schnier), foto dpa, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 26. 1. 1970.
7. Wolfgang Reinbacher (představitel Hanse Schniera) na snímku ze současnosti, internetové stránky Schauspielhaus Düsseldorf, 2006.
8. Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi: **Der Clown**

(Klaun), Schauspielhaus Düsseldorf (Kleines Haus)(1970), Wolfgang Reinbacher (Hans Schnier), foto Werner Gabriel, in: *Reinische Post*, 26. 1. 1970.

9. Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi: **Der Clown** (Klaun), Schauspielhaus Düsseldorf (Kleines Haus)(1970), Klaun - Původní úprava česká, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

10. Heinrich Böll - Alfréd a Marie Radokovi: **Der Clown** (Klaun), Schauspielhaus Düsseldorf (Kleines Haus)(1970), režijní kniha, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

11. Karikatura k románu Heinricha Bölla *Klaunovy názory*, in: Meid, Marianne: *Heinrich Böll. Ansichten eines Clowns. Erläuterungen und Dokumente*, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1993, s. 57.

12. **Heinrich Böll** v době prvního vydání *Klaunových názorů*, in: Meid, Marianne: *Heinrich Böll. Ansichten eines Clowns. Erläuterungen und Dokumente*, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1993, s. 47.

13. Plakát k filmu režiséra Vojtěcha Jasného **Die Ansichten eines Clowns** (Klaunovy názory) (1976), in: Meid, Marianne: *Heinrich Böll. Ansichten eines Clowns. Erläuterungen und Dokumente*, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1993, s. 53.

14. Fotografie z filmu režiséra Vojtěcha Jasného **Die Ansichten eines Clowns** (Klaunovy názory) (1976), in: Voráč, Jiří: *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*, Brno, Host, 2004, s. 179.

15. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Švédská zápalka**, Městská divadla pražská - Komorní divadlo (1961), Alfréd Radok během zkoušky, autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

16. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Švédská zápalka**, Městská divadla pražská - Komorní divadlo (1961), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

17. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Švédská zápalka**, Městská divadla pražská - Komorní divadlo (1961), Josef Kemr (Žukovskij), Irena Kačírková (Olga Petrovna) a Václav Voska (Doktor Ťuťujev), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

18. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Švédská zápalka**, Městská divadla pražská - Komorní divadlo (1961), režijní kniha, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

19. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Švédská zápalka**, Městská divadla pražská - Komorní divadlo (1961), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

20. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Švédská zápalka**, Městská divadla pražská - Komorní divadlo (1961), Josef Kemr (Žukovskij), Miluše Zoubková (Akulka) a Irena Kačírková (Olga Petrovna), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

21. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), Alfréd Radok a Ursula Schult při zkoušce, foto Barbara Pflaum, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

22. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), režijní kniha, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

23. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), autor fotografie neuveden, in: *Wiener Bühne*, 31. 9. 1965.

24. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), foto Barbara Pflaum, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

25. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), Peter Vogel (Žukovskij), Ursula Schult (Olga Petrovna) a Kurt Eilers (Policejní komisař), foto Barbara Pflaum, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

26. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), Kurt Eilers (Policejní komisař), Ursula Schult (Olga Petrovna) a Guido Wieland (Čubikov), foto Barbara Pflaum, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

27. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische**

Zündholz (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), Ursula Schult (Olga Petrovna) a Peter Vogel (Đukovskij), autor fotografie neuveden, in: *Kurier*, 17. 2. 1965.

28. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), Peter Vogel (Đukovskij) a Elfriede Ramhapp (Akulka), autor fotografie neuveden, in: *Wiener Bühne*, 31. 9. 1965.

29. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), Peter Vogel (Đukovskij), Elfriede Ramhapp (Akulka) a Guido Wieland (Čubikov), foto Barbara Pflaum, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

30. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), Peter Vogel (Đukovskij), Ursula Schult (Olga Petrovna) a C. W. Fernbach (Dr. Ťutujev), foto Barbara Pflaum, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

31. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), Guido Wieland (Čubikov) a Peter Vogel (Đukovskij), foto Barbara Pflaum, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

32. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), Ursula Schult (Olga Petrovna) a C. W. Fernbach (Dr. Ťutujev), foto Harry Weber, in: *Morgen Express*, 19. 2. 1965.

33. - 36. A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: **Das schwedische Zündholz** (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň (1965), scénické návrhy Ladislava Vychodila, in: Lajcha, Ladislav: *Ladislav Vychodil*, Bratislava, Slovenský Tatran a Divadelný ústav, 2003, s. 92 - 93.

37. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), karikaturní kresba k inscenaci, zleva: Dieter Kirchlechner (Jakorev), Karl Renar (Alexandr), Gertrud Kückelmann (Věra), Therese Giehse (Fedosja), Romuald Pekny (Ivan Kolomijcev), Christa Brendl (Naděžda), Maria Nicklisch (Soňa), Wolfgang Büttner (Jakov), Heide von Strombeck (Ljubov), autor: Inge auf dem Hövel, in: *Münchner Stadtanzeiger*, 17. 12. 1965, s. 20.

38. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), karikaturní kresba k inscenaci, zleva: Wolfgang Büttner (Jakov), Maria Nicklisch (Soňa), Gertrud Kückelmann (Věra), Romuald Pekny (Ivan Kolomijcev), Therese Giehse (Fedosja), O. E. Fuhrmann (Lešč), autor: Heinz Meyer Mengede, in: *Münchner Merkur*, 3. 12. 1965, s. 6.

39. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), Alfréd Radok při zkoušce s Therese Giehse (chůva Fedosja), foto: Hildegard Steinmetz, in: *Süddeutsche Zeitung*, 1. 12. 1965, s. 13.

40. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

41. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

42. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), Romuald Pekny (Ivan Kolomijcev), autor fotografie neuveden, in: *Münchner Merkur*, 1. 12. 1965.

43. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), Gertrud Kückelmann (Věra) a Dieter Kirchlechner (Jakorev), foto dpa, in: *Schwäbische Zeitung*, 4. 12. 1965.

44. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), Gertrud Kückelmann (Věra), foto Chris Nowotny, in: *Echo der Zeit*, 19. 12. 1965.

45. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

46. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

47. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

48. Alfréd Radok, foto Haase, in: *Abendzeitung*, 15. 10. 1965, s. 13.

49. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), Christa Brendl (Naděžda) a O. E. Fuhrmann (Lešč), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

50. Maxim Gorkij: **Die Letzten** (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov (1965), Maria Nicklisch (Soňa) a Romuald Pekny (Ivan Kolomijcev), autor fotografie neuveden, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

51. Maxim Gorkij; Alfréd Radok: **Poslední**, Tylovo divadlo, Praha (1966), foto Miroslav Tůma, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

52. Maxim Gorkij; Alfréd Radok: **Poslední**, Tylovo divadlo, Praha (1966), foto Miroslav Tůma, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

53. Maxim Gorkij; Alfréd Radok: **Poslední**, Tylovo divadlo, Praha (1966), Klára Jerneková (Věra), foto Jaromír Svoboda, in: *Divadelní noviny*, 5. 10. 1966.

54. Maxim Gorkij; Alfréd Radok: **Poslední**, Tylovo divadlo, Praha (1966), Marie Vášová (Soňa) a Klára Jerneková (Věra), foto Jaromír Svoboda, in: *Květy*, 16, č. 44, 5. 11. 1966.

55. Maxim Gorkij; Alfréd Radok: **Poslední**, Tylovo divadlo, Praha (1966), foto Miroslav Tůma, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

56. Maxim Gorkij; Alfréd Radok: **Poslední**, Tylovo divadlo, Praha (1966), foto Jaromír Svoboda, in: *Květy*, roč. XVI, č. 44, 5. 11. 1966.

57. Maxim Gorkij; Alfréd Radok: **Poslední**, Tylovo divadlo, Praha (1966), foto Jaromír Svoboda, in: *Literární noviny*, 1. 10. 1966.

58. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), Alfréd Radok během zkoušky s Cornelií Froboess (Adela) a Bertou Drews (La Poncia), foto Ulse Buhns, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

59. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), Alfréd Radok během zkoušky s Cornelií Froboess (Adela), Bertou Drews (La Poncia) a Sibylle Gilles (Angustias), foto v.l., in: *Tagesspiegel*, 20. 11. 1966.
60. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), kresba k inscenaci, zleva: Berta Drews (La Poncia), Elsa Wagner (Marie Josefa), Cornelia Froboess (Adela) a Lu Säuberlich (Bernarda Alba), autor: Paul Gehring, in: *Abend*, 7. 12. 1966.
61. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), foto Miroslav Tůma, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.
62. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), foto Miroslav Tůma, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.
63. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), foto Miroslav Tůma, [neidentifikovaný novinový výstřižek], bez data, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.
64. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), Lu Säuberlich (Bernarda Alba) uprostřed, foto Köster, in: *Morgenpost*, 8. 12. 1966.
65. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), Cornelia Froboess (Adela) a Berta Drews (La Poncia), foto Harry Croner, in: *Der Tagesspiegel*, 8. 12. 1966.
66. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), Cornelia Froboess (Adela) a Berta Drews (La Poncia), foto Harry Croner, in: *Morgenpost*, 7. 12. 1966.
67. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater),

Západní Berlín (1966), Lu Säubерlich (Bernarda Alba), foto Köster, in: *Spandauer Volksblatt*, 8. 12. 1966.

68. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), Berta Drews (La Poncia) a Lu Säubерlich (Bernarda Alba), autor fotografie neuveden, in: program k inscenaci.

69. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), Elsa Wagner (Maria Josefa), foto Harry Croner, Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka.

70. F. G. Lorca: **Bernarda Albas Haus** (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín (1966), Cornelia Froboess (Adela), autor fotografie neuveden, in: *Berliner Zeitung*, 8. 12. 1966.

71. F. G. Lorca: **Dům doni Bernardy**, Tylovo divadlo, Praha (1967), foto Dr. Jaromír Svoboda (ze souboru 16 fotografií k inscenaci), Praha, Orbis, duben 1968.

72. F. G. Lorca: **Dům doni Bernardy**, Tylovo divadlo, Praha (1967), Marie Vášová (služka Anna) a Dana Medřická (La Poncia), foto Dr. Jaromír Svoboda (ze souboru 16 fotografií k inscenaci), Praha, Orbis, duben 1968.

73. F. G. Lorca: **Dům doni Bernardy**, Tylovo divadlo, Praha (1967), foto Dr. Jaromír Svoboda (ze souboru 16 fotografií k inscenaci), Praha, Orbis, duben 1968.

74. F. G. Lorca: **Dům doni Bernardy**, Tylovo divadlo, Praha (1967), foto Dr. Jaromír Svoboda, in: program k inscenaci.

75. F. G. Lorca: **Dům doni Bernardy**, Tylovo divadlo, Praha (1967), foto Dr. Jaromír Svoboda (ze souboru 16 fotografií k inscenaci), Praha, Orbis, duben 1968.

76. F. G. Lorca: **Dům doni Bernardy**, Tylovo divadlo, Praha (1967), Vlasta Fabiánová (Bernarda), foto Dr. Jaromír Svoboda (ze souboru 16 fotografií k inscenaci), Praha, Orbis, duben 1968.

77. F. G. Lorca: **Dům doni Bernardy**, Tylovo divadlo, Praha (1967), Leopolda Dostalová (Marie Josefa), autor fotografie neuveden, in: *Divadelní noviny*, 5. 4. 1967.

78. F. G. Lorca: **Dům doni Bernardy**, Tylovo divadlo, Praha (1967), Jaroslava Tvrzníková (Adéla), foto Otakar Hůrka, in: *Kulturní tvorba*, 30. 3. 1967.

79. F. G. Lorca: **Dům doni Bernardy**, Tylovo divadlo, Praha (1967),
Dana Medřická (Poncia), foto Otakar Hůrka, in: Kulturní tvorba, 30. 3. 1967.

80. F. G. Lorca: **Dům doni Bernardy**, Tylovo divadlo, Praha (1967), Dana Medřická (Poncia) a Jaroslava Tvrzníková (Adéla), foto Dr. Jaromír Svoboda (ze souboru 16 fotografií k inscenaci), Praha, Orbis, duben 1968.

VIII.

Böll,

Heinrich: *Der Clown. Für die Bühne*

eingrichtet von Marie und Alfred Radok,

Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Marienburg, bez
data.

IX. Prameny a literatura

Soupis pramenů a literatury je uspořádán podle inscenací; nejprve jsou uvedeny prameny a literatura k inscenaci *Klaun* a dále chronologicky, podle dat premiér jednotlivých inscenací. U novinových recenzí nejsou často uvedeny některé základní údaje, protože novinové výstřižky, uložené v Radokově pozůstalosti v Divadelním oddělení Národního muzea, tyto informace bohužel neuvádějí.

IX.1. Heinrich Böll, A. a M. Radokovi: Der Clown (Klaun), Schauspielhaus Düsseldorf (Kleines Haus), premiéra 23. 1. 1970.

Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka

- 1) Původní úprava (česká).
- 2) Režijní kniha (text v německém jazyce).
- 3) Desky nadepsané Clown (režijní kniha - v německém jazyce)
s propracovanějším zapojením technických prostředků).
- 4) Filmový scénář (česky 18 stran strojopisu).
- 5) Program k inscenaci, Der Clown, Düsseldorfer Schauspielhaus, ed. Karl Heinz Stroux, premiéra 23. 1. 1970.
- 6) Fotografie (2 ks, autor: Lore Bermbach, Düsseldorf, Uerdinger Str. 20).
- 7) Recenze.
- 8) Böll, Heinrich: *Der Clown. Für die Bühne eingerichtet von Marie und Alfred Radok*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Marienburg, bez data.

Anonym: Ite, missa est, singt der Clown, Dramatisierung des Böll-Romans im Kleinen Haus, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, Nr. 21, 26. 1. 1970.

Anonym: Zuviel Staub, in: *Der Spiegel*, 2. 2. 1970.

Balzer, Bernd: Heinrich Böll: *Ansichten eines Clowns. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur*, Frankfurt am Main, Verlag Moritz Diesterweg, 1988.

Bischoff, Manfred: Clown Hans stirbt an der Einsamkeit. Bühne für Böll in Zirkuszelt verwandelt, in: *Express*, 26. 1. 1970.

Blöcker, Günter: Der Clown ist alles, in: Stroux, Karl Heinz: *Uraufführung Der Clown von Heinrich Böll* (Program k inscenaci), Düsseldorfer Schauspielhaus 1970.

Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*, Köln - Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1963.

Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*. Roman. Mit Materialien und einem Nachwort des Autors, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1985, s. 411, 415.

Böll, Heinrich: *Der Clown. Für die Bühne eingerichtet von Marie und Alfred Radok*, Köln-Marienburg, Verlag Kiepenheuer & Witsch, bez data.

Böll, Heinrich: Entfernung von der Prosa, in: Stroux, Karl Heinz: *Uraufführung Der Clown von Heinrich Böll* (program k inscenaci), Düsseldorfer Schauspielhaus, 1970.

Böll, Heinrich: *Klaunovy názory* (překlad Vladimír Kafka), Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1966.

Kill, Reinhard: *Peinlich private Seelenpein*. Heinrich Bölls dramatisierte „Ansichten eines Clowns“ auf Düsseldorfs Studiobühne, in: *Rheinische Post*, 26. 1. 1970.

Lindemann: *Juxbursche im Karneval*, in: *Stuttgarter Zeitung*, 26. 1. 1970.

Luft, Friedrich: *So ist das Leben, man stirbt mit Gelächter*. Zwei Uraufführungen zum Abschluss der Düsseldorfer Festwoche: Bölls „Clown“ und Ionescos „Triumph des Todes“, in: *Die Welt*, 26. 1. 1970.

Meid, Marianne: *Heinrich Böll. Ansichten eines Clowns. Erläuterungen und Dokumente*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1993.

Radok, Alfred, **Radoková**, Marie: *Ein Überzeugungsprozess*, in: Stroux, Karl Heinz: *Uraufführung Der Clown von Heinrich Böll* (Program k inscenaci), Düsseldorfer Schauspielhaus 1970.

Radok, Alfréd, **Radoková**, Marie: *Klaun. Režijní scénář vlastní dramatické adaptace románu Heinrich Bölla Klaunovy názory*, Praha, Dilia, 1991.

Schwab-Felisch, Hans: *Umfunktionierung eines Romans*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 21, 26. 1. 1970, s. 16.

Stroux, Karl Heinz: *Uraufführung Der Clown von Heinrich Böll* (Program k inscenaci), Düsseldorfer Schauspielhaus 1970.

Vielhaber, Gerd: *Böll – für die Bühne eingerichtet*, in: *Der Tagesspiegel*, 25. 1. 1970.

IX.2. A. P. Čechov; A. a M. Radokovi: Švédská zápalka, Městská divadla pražská – Komorní divadlo, premiéra 20. 12. 1961.

Národní muzeum v Praze – Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka

- 1) Režijní kniha.
- 2) Recenze.
- 3) Fotografie (autor neuveden).

Divadelní ústav Praha, Dokumentační oddělení, sign. 711

- 1) Program k inscenaci, Komorní divadlo, redakce dr. Evžen Drmola.
- 2) Recenze.

Čechov, A. P.; Radokovi, Marie a Alfréd: Švédská zápalka (program k inscenaci, redakce dr. Evžen Drmola), premiéra (v Komorním divadle) 20. 12. 1961.

Čechov, Anton Pavlovič: Švédská zápalka (překlad Jaroslav Hulák), in: *Cestou*, Praha, Mladá fronta, 1977, s. 19-36.

Čechov, Anton Pavlovič: Švédská zápalka. Na motivy stejnojmenné povídky v překladu Jaroslava Huláka napsali Marie a Alfréd Radokovi, Praha, Dilia, 1961.

Červená, Helena: Zápalka vržená Čechovem, in: *Večerní Praha*, 21. 12. 1961.

Hájek, Jiří: Malá komedie velké tvůrčí ctižádosti, in: *Rudé právo*, 29. 12. 1961.

Havel, Václav: Na okraj Švédské zápalky, in: program Městských divadel pražských - Komorní divadlo, (red. Evžen Drmola), 1961, č. 126.

Havel, Václav: Několik poznámek ze Švédské zápalky, in: *Souvislosti - Portréty - Připomenutí. O divadle*, říjen 1989, č. 5, s. 248-281.

Machonin, Sergej, in: *Literární noviny*, 13. 1. 1962.

Pondělíček, Ivan: Rozhovor o Švédské zápalce s Marií a Alfrédem Radokovými, in: *Svět sovětů*, 28. 2. 1962.

Stránská, Alena: Skutečná cena, in: *Divadelní noviny* 17. 1. 1962.

šs: Švédská zápalka v Komorním divadle, in: *Lidová demokracie*, 23. 12. 1961.

vbk, in: *Práce*, 29. 12. 1961.

IX.3. A. P. Čechov; A. a M. Radokovi: Das schwedische Zündholz (Švédská zápalka), Theater in der Josefstadt, Vídeň, premiéra 18. 2. 1965.

Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka

- 1) Režijní kniha.
- 2) Fotografie (13 ks, autor: Barbara Pflaum, Wien, Mahlerstrasse).
- 3) Recenze a rozhovory.
- 4) Stručná charakteristika postav hry A. P. Čechova Švédská zápalka (4 strany strojopisu).
- 5) Poznámka ke Švédské zápalce (strojopis).
- 6) Stručný obsah Švédské zápalky (strojopis).
- 7) Radok, A. und M.: Das schwedische Zündholz. Komödie in drei Akten nach Motiven aus Erzählungen. (Deutsch von Eliška Glaserová und Hilde Spiel), Rowohlt Theater Verlag, bez data.

Anonym: Theater in Wien, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26. 2. 1965.

Basil, Otto: Tschechischer Tschechow a la Josefstadt. Kriminalkomödie „Das schwedische Zündholz“ von Alfred

Radok hatte deutschsprachige Premiere, in: *Neues Österreich*, 19. 2. 1965, s. 9.

Blaha, Paul: Quer durch Tschechows Seelengarten. Gestern in der Josefstadt: „Das schwedische Zündholz“ als Erstaufführung, in: *Kurier*, 18. 2. 1965.

Hahn, Hans Heinz: Am schwedischen Zündholz die Finger verbrannt, *Arbeiter Zeitung*, 19. 2. 1965.

Hugelmann, Wolf-Dieter: „Ein Handwerker wie Sachs“. Kurier-Gespräch mit Alfred Radok, dem tschechischen Regisseur, in: *Kurier*, 8. 2. 1965.

Jürg, Dr.: Typen-kriminalistisch geröntgt, „Das schwedische Zündholz“ von Marie und Alfred Radok in der Josefstadt, in: *Volksblatt/Kultur*, 19. 2. 1965.

Kauer: In der Josefstadt: „Das schwedische Zündholz“ nach Tschechow, in: *Volkstimme*, 19. 2. 1965.

Klaus, Rudolf U.: Im Josefstadter Himmel-Bett. Kurier-Gespräch mit dem Regisseur Alfred Radok aus Prag, in: *Kurier*, 2. 1. 1964.

lec: Praha je teď ve Vídni, in: *Večerní Praha*, 19. 2. 1965.

Lothar, Ernst: Blinder Alarm eines Durchschauers. Gestern in der Josefstadt: „Das schwedische Zündholz“, in: *Express*, 18. 2. 1965.

Nedomansky, Herbert: Im Mittelpunkt der Mensch. Gespräch mit dem Prager Bühnendichter und Regisseur Alfred Radok, in: *Die Presse*, 3. 2. 1965.

Pablé, Elisabeth: In rätselvollem Helldunkel. Josefstadt: Erstaufführung „Das schwedische Zündholz“, in: [neidentifizovaný novinový výstřižek], bez data, s. 18.

Polák, Milan: A. Radok a L. Vychodil hostovali v Theater in der Josefstadt. Švédská zápalka vo Viedni, in: *Pravda*, 24. 2. 1965.

Polák, Milan: Radok a Vychodil vo Viedni, in: *Pravda*, 19. 2. 1965.

Polák, Milan: Viedenské intermezzo Alfréda Radoka, in: *Film a divadlo*, 10. 4. 1965.

Radok, Alfréd und Marie: *Das schwedische Zündholz. Komödie in drei Akten nach Motiven aus Erzählungen*, Rowohlt Theater Verlag, bez data (Deutsch von Eliška Glaserová und Hilde Spiel).

Radok, Alfréd: Bekenntnis, in: *Schwedische Zündholz* (program k inscenaci) Städtische Bühnen Dortmund Schauspiel Schauspielhaus 1965/66.

Rismondo, Piero: Eiskalte Objektivität. Alfred Radoks Regieguestspiel in der Josefstadt, in: *Die Presse*, 18. 2. 1965.

Rismondo, Piero: Konfrontation mit einem Regisseur. „Das schwedische Zündholz“, inszeniert von Alfred Radok, in der Josefstadt, in: [neidentifizovaný novinový výstřižek], bez data.

Schreyvogel, Friedrich: Vom Genrebild zum „Krimi“. Josefstadt: „Das schwedische Zündholz“ – deutschsprachige Erstaufführung, in: *Wiener Zeitung*, 19. 2. 1965.

Šugár, Štefan: S Radokem ve Vídni, in: *Rudé právo*, 24. 2. 1965.

Šugár, Štefan: Viedenský rozhovor s Alfrédem Radokom. Medzi generálkou a premiérou „Švédskej zápalky“, in: *Práce*, 23. 2. 1965.

t.m.: Das Erlebnis schauspielerischer Verwandlung, Gespräch mit Ursula Schult vor der Premiere der Komödie „Das schwedische Zündholz“, in: *Volksblatt*, 14. 2. 1965.

Terry, Thomas: Forum des nationalen Geistes. Theaterbesessene Hauptstadt: Prag hat zweiundzwanzig Bühnen – ensemblespiel wird bevorzugt, in: *Die Welt*, Nr. 286, 8. 12. 1964.

Vogel, Manfred: Quasi-Krimi nach Tschechow „Das schwedische Zündholz“ in Wien, in: *Düsseldorfer Zeitung*, bez data.

Weiser, Peter: Radoks Debüt im Westen. „Das schwedische Zündholz“ in Wien brillant inzeniert, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 2. 1965.

IX.4. Maxim Gorkij: Die Letzten (Poslední), Münchner Kammerspiele, Mnichov, premiéra 1. 12. 1965.

Národní muzeum v Praze – Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka

- 1) Režijní poznámky pro inscenaci v Mnichově (pouze pro první tři jednání).
- 2) Doplněk k režijním poznámkám:
 - Přehled scén s filmem
 - Přehled scén vzhledem k použití různých motivů hudby a funkce hudby vzhledem k významu scén, k jejich obsahu.
- 3) Filmový scénář.
- 4) Popisy scén jednotlivých jednání
- 5) Některé texty pro písně a obřady.
- 6) Recenze a rozhovory.
- 7) Fotografie (7 ks, autor neuveden).
- 8) Děkovný dopis Alfrédu Radokovi od Romualda Pekneho z 28. 12. 1965.

Anonym: Es werden die Letzten die Ersten sein, in: *Westfälische Rundschau*, 17. 12. 1965.

Anonym: Theatervergnügen ohne Text, in: *Bayerische Staatszeitung*, 10. 12. 1965.

Drews, Wolfgang: Die Letzten zum ersten Male, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. 12. 1965.

Eiswaldt, Edith: Ein Besessener der Bühne, in: *Abendzeitung*, 15. 10. 1965.

Kaiser, Joachim: Was hat Radok inszeniert?, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3. 12. 1965, s. 10.

Katz, Anne Rose: Alfred Radok aus Prag inszenierte Gorki in München, in: *Kölner Rundschau*, 8. 12. 1965.

Katz, Anne Rose: Frischer Wind für ein altes Stück, in: *Frankfurt/Main Nachtausgabe*, 1. 12. 1965.

Klaulehn, Walter: Gorki unter der Laterna magica, in: *Münchener Merkur*, 3. 12. 1965.

Nennecke, Charlotte: Russisches Stück in tschechischer Regie, in: *Süddeutsche Zeitung*, 1. 12. 1965.

Ornstein, Lo: Radoks räsonierendes Theater, in: *Münchener Merkur*, 1. 12. 1965.

Pfeiffer-Belli, Erich: Blocksbergzauber zu Petersburg, in: *Die Welt*, 9. 12. 1965.

Procházka, Vladimír: Zápisky z Mnichova, in: *Nedělní příloha*, 23. 1. 1966, s. 2.

Rappmannsberger, Franz J.: Die Letzten beißen die Hunde, in: *Echo der Zeit*, 19. 12. 1965.

Salmony, Georgie: Gorki-Premiere in den Kammerspielen: Tragische Hanswurstiade?, in: *Abendzeitung*, 3. 12. 1965.

Stauch-v.Quitzw, Wolfgang: Der Schrecken vererbt sich, in: *Saarbrücker Zeitung*, 7. 12. 1965.

Weiser, Peter: Das Stück war der Regie nicht gewachsen, in: *Wiener Kurier*, 9. 12. 1965.

Wild, Winfried: Maxim Gorkij mit Filmstreifen und Militärmusik, in: *Schwäbische Zeitung*, 4. 12. 1965.

IX.5. Maxim Gorkij: Poslední, Tylovo divadlo, Praha, premiéra
10. 9. 1966.

Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka

- 1) Režijní kniha.
- 2) Filmový scénář.
- 3) Příprava ke hře M. Gorkého „Poslední“ - (12 stran).
- 4) Poslední - projektory - rozdělení.
- 5) Scénické návrhy Josefa Svobody (7 kusů).
- 6) Fotografie.
- 7) Recenze a rozhovory.
- 8) Děkovný dopis diváka Jindřicha Wolfa.
- 9) Dopis divačky Zdenky Sládkové, Praha 16. 2. 1967.
- 10) Dopis Jana Klimenta z redakce Kulturní tvorby z 11. 10. 1966.
- 11) Dopis Dr. Jiřího Hilmerý (18. 10. 1966) z Národního muzea v Praze.
- 12) Text pro vysílání šotu o inscenaci (2 strany strojopisu).

Zrcadlo kultury 5' (Gorkého „Poslední“ v Tylově divadle) – Hlavní redakce politického vysílání, Redakce Zrcadla kultury, vysílání 16. 9. 1966.

Anonym: A další kritický rozbor inscenace, in: *Rudé právo*, 20. 9. 1966.

Anonym: V den premiéry, in: *Svobodné slovo*, Praha, 10. 9. 1966.

Císař, Jan: Gorkij-Hrušínský-Radok, in: *Rudé Právo*, 20. 9. 1966.

Černý, Jindřich: Alfréd Radok znovu v Národním divadle, in: *Lidová demokracie*, Praha 17. 9. 1966.

Gillar, Jaroslav: Inscenace 1966-67. Poslední. in: *Acta scaenographica*, roč. VII, leden 1967, č. 6, s. 117-118.

Gorkij, Maxim: *Poslední* (úprava A. Radok, překlad Jan Zábrana), Praha, Dilia, 1966.

Grimm, Peter Ernst: Prager Theaterspaziergang, *Volkszeitung Praha*, 7. 10. 1966.

Grym, Pavel: Neúprosný režisér Alfréd Radok, in: *Nová Praha*, 8. 1. 1967.

Hepner, Václav: Radokův Gorkij, in: *Práce*, Praha, 13. 9. 1966.

Hořec, Petr: Návrat Alfréda Radoka do Národního divadla, in: *Květy*, roč. XVI, č. 44, 5. 11. 1966.

Kopecký, Jan: Radokovo velké divadlo s Gorkým, in: *Divadelní noviny*, roč. X, č. 3, 5. 10. 1966, s. 3.

Korte, O. F.: Hudba v tvorbě Alfréda Radoka, in: *Divadelní noviny*, roč. X, č. 3, 5. 10. 1966, s. 3.

Lukeš, Milan: Radokova inscenace, in: *Literární noviny*, 1966, č. 41, s. 4.

Maxim Gorkij: *Poslední*. Program ND 1966 – premiéra 10. 9. 1966.

ND – *Naše novinky*, sešit 2. sezóna 1966/67.

Radok, Alfréd: Poznámka režiséra k inscenaci, in: M. Gorkij: *Poslední*, Program ND 1966.

Roubíček, Zdeněk: Vzrušující inscenace Gorkého, in: *Mladá fronta*, 24. 9. 1966.

Slavičková, Eva: *Inscenace hry Maxima Gorkého „Poslední“ v režii Alfréda Radoka v Kammerspiele München (1965)*, seminární práce Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Katedra divadelní vědy, 2004.

Stránská, Alena: První poslední, in: *Svobodné slovo*, Praha, 11. 9. 1966.

Štěpánek, Bohuš: Lahůdka i pro labužníky. Triumfální návrat režiséra Alfréda Radoka do Národního divadla, in: *Večerní Praha*, 12. 9. 1966.

Urbanová, Alena: Hra o životě a smrti, in: *Kulturní tvorba*, 22. 9. 1966.

**IX.6. F. G. Lorca: Bernarda Albas Haus (Dům doni Bernardy), Schiller Theater (Schlosspark Theater), Západní Berlín, premiéra
6. 12. 1966.**

Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka

- 1) Režijní kniha (dva svazky).
- 2) Fotografie (4 ks).
- 3) Program k inscenaci Bernarda Albas Haus, Schlosspark Theater 1966.
- 4) Recenze.
- 5) Bernarda - úvod o pracovní metodě při zkouškách (6 stran strojopisu).
- 6) Dopis Elsy Wagner Alfrédu Radokovi z 7. 6. 1967.

Anonym: Arms and the man. German fashion, in: *The Times*, 11. 1. 1967.

Boschmann, H.: Schlosspark-Theater: 20 Frauen und kein Mann, in: [neidentifikovaný novinový výstřižek], 8. 12. 1966.

Brendemühl, Rudolf: Frauen ohne Mann. Im Schlosspark-Theater: „Bernarda Albas Haus“, in: *Nacht-Depesche*, 8. 12. 1966.

Drmola, Evžen: Berlínský Dům doni Bernardy, in: *Rudé právo*, 1. 2. 1967.

F. L.: Lorca: Bernarda Albas Haus. Premiere im Schlosspark-Theater, in: *Die Welt*, 7. 12. 1966.

Fehling, Dora: Frauen ohne Mann. „Bernarda Albas Haus“ im Schlosspark-Theater, in: *Telegraf*, 8. 12. 1966.

G.G.: Bernarda Albas Haus, in: [neidentifikovaný novinový výstřižek], 7. 12. 1966.

Grack, Günther: Ein richtiges Drama. „Bernarda Albas Haus“ im Schlosspark-Theater, in: *Der Tagesspiegel*, 8. 12. 1966.

Keller, Ingeborg: Berlinerveranstaltungen, in: *Telegraf program*, 4. 12. 1966.

Kienzl, Florian: Berliner Theater, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 357, Blatt 8, 29. 12. 1966.

Luft, Friedrich: Von der Unmoral einer grausamen Konvention. Lorcás Tragödie „Bernarda Albas Haus“ hatte Premiere im Schlosspark-Theater, in: *Die Welt*, 8. 12. 1966.

Pfeiffer, Herbert: Diesmal gab es keine Magie. „Bernarda Albas Haus“ im Schlosspark-Theater, in: *Morgenpost*, 8. 12. 1966.

Pfeiffer, Herbert: Lebhaftes Conny, in: *Morgenpost*, 7. 12. 1966.

Ritter, Heinz: Die Wiederbegegnung mit Garcia Lorca brachte keine Erfüllung. Heisser Atem fehlte. Barlogs Schauspiel-Damen fanden nicht ihren Meister: „Bernarda

Albas Haus" im Schlosspark-Theater, in: *Abend*, 7. 12. 1966.

Sobotta, Marcus: Ein Leben wie im Kloster. „Bernarda Albas Haus" hatte in Steglitz Premiere, in: *Spandauer Volksblatt*, 8. 12. 1966.

Stolze, Eva: Cornelia braucht sich nicht zu schämen, in: *Berliner Zeitung*, 8. 12. 1966.

Stránská, Alena: Západoberlínské poznámky, in: *Svobodné slovo*, 1. 3. 1967.

Urbach, Ilse: Triumph für Conny und ihre Kolleginnen. Radok inszenierte „Bernarda Albas Haus" in Steglitz, in: *Kurier*, 7. 12. 1966.

IX.7. F. G. Lorca: Dům doni Bernardy, Tylovo divadlo, Praha, premiéra 4. 3. 1967.

Národní muzeum v Praze - Divadelní oddělení, pozůstalost Alfréda Radoka

- 1) Režijní kniha.
- 2) F. G. Lorca: Dům doni Bernardy, úprava: Alfréd Radok.
- 2) Recenze.
- 3) Návrhy scény autor: Josef Svoboda (kopie pěti kusů).
- 4) Program k inscenaci.
- 5) Soubor fotografií k inscenaci (16 ks, autor: Dr. Jaromír Svoboda), Praha, Orbis, duben 1968.
- 6) Charakteristika Španělska - horko (Zvyky-náboženství společenské postavení. Jednání - nikoliv popis) (3 strany strojopisu).
- 7) Děkovný dopis diváka Fr. Laichtera, 17. 5. 1967.

Gillar, Jaroslav: Inscenace 1966-67. Dům doni Alby. in: *Acta scaenographica*, roč. VIII, září 1967, č. 2, s. 40.

Grym, Pavel: Dům u zlomené touhy, in: *Lidová demokracie*, 8. 3. 1967.

Grym, Pavel: Neúprosný režisér Alfréd Radok, in: *Nová Praha*, 8. 1. 1967.

Grym, Pavel: Smutný je dům doni Bernardy. O připravované premiéře Lorcovy hry hovoříme s Alfrédem Radokem, in: *Lidová demokracie*, 15. 1. 1967.

Hepner, Václav: Sevřený život, in: *Práce*, 12. 3. 1967.

Lorca, Federico García: *Dům Bernardy Albové* (překlad Lumír Čivrný), Praha, Dilia, 1961.

Machonin, Sergej: Dvojí Radok, in: *Literární noviny*, Praha, 8. 4. 1967.

Stránská, Alena: Představení o nezbytnosti svobody, in: *Svobodné slovo*, 8. 3. 1967, s. 4.

Štěpánek, Bohuš: Radokův precizní Lorca, in: *Večerní Praha*, 6. 3. 1967.

Urbanová, Alena; **Fiala**, Vlastimil: Dům vězení, in: *Kulturní tvorba*, č. 13, 30. 3. 1967, s. 12.

IX.8. Ostatní literatura

Böll, Heinrich: Dopis Heinricha Bölla (překlad Květa Hyršlová), in: *Světová literatura*, roč. IX, 1964, č. 3, s. 216-217.

Bruhn, Peter; **Glade**, Henry: *Heinrich Böll in der Sowjetunion 1952-1979*, Berlin - Bielefeld - München, Erich Schmidt Verlag, 1980.

Donner, Wolf: Die Leiden des jungen Schnier, in: *Die Zeit*, 23. 1. 1976.

Dulíková, Radka: Krédo - práce, národní umělec Ladislav Vychodil, in: *Svět divadla*, Fórum 2000, sv. 1, Praha 1989, s. 23-27.

Greiner, Ulrich: Verspäteter Böll, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 28., 3. 2. 1976, s. 15.

Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu, Praha, Národní divadlo - Divadelní ústav, 1994.

Hrabovská, Katarina.: Nie dekorácia, ale rekvizita. S L. Vychodilom o scénografii, o Alfrédu Radokovi a jiných veciach, in: *Kultúrný život*, roč. XVII, 1962, č. 18, s. 1 a 8.

Hyvnar, Jan: Radokova kritika teatrální divadelnosti a hledání intenzivní scéničnosti, in: *Disk*, 2006, č. 16, s. 88-108.

Jindra, Vladimír: Přirozený stav, in: *Divadlo*, roč. 20, 1969, č. 8, říjen, s. 61-66; č. 9, listopad, s. 58-63.

Kafka, Vladimír: Názory Böllova klauna, in: *Světová literatura*, roč. IX, 1964, č. 3, s. 218-228.

Käufer, Hugo Ernst: *Das Werk Heinrich Bölls 1949-1963*, Städtische Volksbüchereien Dortmund Stadtbücherei Bochum 1963.

Kusenberg, Kurt und Beate (ed.): *Heinrich Böll in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Klaus Schröter*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1982.

Lajcha, Ladislav: *Ladislav Vychodil*, Bratislava, Slovenský Tatran a Divadelný ústav, 2003.

Leiser, Peter: Heinrich Böll. Das Brot der frühen Jahre. Ansichten eines Clowns. Biographie und Interpretation, Neubearbeitet von Rolf Müller, Hollfeld, Joachim Beyer

Verlag, 1989.

Lengning, Werner: *Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographischer Abriss*, Köln - Berlin, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1959.

Müller, Rolf: *Erläuterungen zu Heinrich Bölls Roman "Ansichten eines Clowns"*, Hollfeld, C. Bange Verlag, 1984.

Ptáčková, Věra: *Česká scénografie XX. století*, Praha, Odeon, 1982.

Radok, Alfréd: Ladislav Vychodil a jeviště (Rozhovor o funkci scénografie), in: *Divadlo*, roč. 14, 1963, č. 6, s. 14-29.

Stehlíková, Eva: Radokovo Otvírání studánek, in: *Divadelní Revue*, roč. XVII, 2006, č. 2, s. 21-33.

Voráč, Jiří: *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*, Brno, Host, 2004, s. 95 - 111.

Abstrakt

Tato diplomová práce je první rozsáhlejší prací v českém prostředí zabývající se inscenacemi Alfréda Radoka (1914-1976) v německy mluvících zemích, jež spadají do tvůrčího období tohoto významného českého divadelního režiséra v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století.

Seznamuje čtenáře s těmito inscenacemi: A. P. Čechov - A. a M. Radokovi: *Švédská zápalka*, Theater in der Josefstadt (Víděň, 1965); Maxim Gorkij: *Poslední*, Münchner Kammerspiele (Mnichov, 1965); F. G. Lorca: *Dům doni Bernardy*, Schiller Theater, Schlosspark Theater (Západní Berlín, 1966) a Heinrich Böll - A. a M. Radokovi: *Klaun*, Schauspielhaus Düsseldorf (Düsseldorf, 1970). Alfréd Radok nastudoval všechny

uvedené dramatické texty s výjimkou *Klauna* rovněž na pražských scénách.

V centru práce stojí Radokova düsseldorfská inscenace *Klaun*. Kromě částečné rekonstrukce této inscenace, v níž Radok opět kombinoval pro něj tak typickou živou hereckou akci s filmovými projekcemi (stejného postupu použil i v případě mnichovské inscenace *Posledních*), práce stručně srovnává dramatisaci manželů Radokových s původním románem Heinricha Bölla *Klaunovy názory*. Jedna z kapitol je věnována analýze této románové předlohy. Dále je zařazena kapitola o převedení Böllova románu do jiných divadelních a filmových produkcí.

V kapitolách vztahujících se k ostatním Radokovým divadelním inscenacím v německy mluvícím prostředí se o nich čtenář ve stručnosti dozvídá především na základě recenzí.

Práce vychází z dostupných, převážně německy psaných materiálů. Většina z nich je uložena v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze. Překlady některých těchto dokumentů se nacházejí v přílohové části diplomové práce. Do přílohy jsou zařazeny také fotografie ke zmíněným inscenacím. Připojena je rovněž kopie celého publikovaného německého textu dramatisace *Klaun*, a to včetně detailního scénáře filmu používaného v inscenaci.

Abstract

The intention of the author of this diploma thesis is to acquaint its readers with the theatre productions in German speaking countries by the foremost Czech theatre director Alfred Radok (1914–1976). They date back to the period of the 1960s and

1970s. So far only minimum attention has been paid to them in the Czech environment.

The productions include: A. P. Čechov - A. a. M. Radoks: *The Swedish Match* in the Theater in der Josefstadt (Vienna, 1965); M. Gorkij: *The Last Ones* in the Müncher Kammerspiele (Munich, 1965); F. G. Lorca: *The House of Bernarda Alba* in the Schiller Theater, Schlosspark Theater (West Berlin, 1966) and H. Böll - A. a. M. Radoks: *The Clown* in the Schauspielhaus Düsseldorf (Düsseldorf, 1970).

All the above productions, with the exception of *The Clown*, were staged by Radok in the Czech (Prague) and in the German speaking environment.

In the centre of the present thesis is Radok's dramatisation and Düsseldorf production of *The Clown*. In addition to the partial reconstruction of *The Clown*, in which Radok again used his typical combination of film projection and live performance (he used the same procedure in *The Last Ones* on the stage in Munich); this thesis gives a brief comparison of *The Clown*, as dramatised by the Radoks, and the original novel by Heinrich Böll, and also other theatre and film productions in other parts of Europe.

The chapters devoted to the other theatre productions by Radok in the German speaking environment are for the most part based on theatre reviews. Nearly all the available existing information on *The Clown* and Radok's other productions in the German speaking environment was only in the German language. Most of the material we have drawn from is stored in the Theatre Department of the National Museum in Prague. Czech translations of some of these documents are included in the appendix to this thesis and so are the photographs referring to the above performances. Also attached is a copy of the German published version of the stage adaptation of *The Clown*, including a filmscript version which was used.